

Università di Helsinki
Dipartimento di Lingue Moderne
Filologia italiana

CONTRASTI E COMMISTIONI

PLURILINGUISMO, DIALETTO E METALINGUA
NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA

Riikka Ala-Risku

TESI DI DOTTORATO

presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Helsinki
e pubblicamente discussa nell'auditorium XIV,
in data 9 dicembre 2016, alle ore 12.

ISBN 978-951-51-2760-0 (pbk.)
ISBN 978-951-51-2761-7 (PDF)

Unigrafia
Helsinki 2016

ABSTRACT

The topic of the dissertation is multilingualism, dialect and metalanguage in contemporary Italian fiction. In spite of pessimistic prophecies, dialects have resurfaced in fiction since the 1990s, and a number of authors have chosen to use them alongside and mixed with Italian in their literary works. This research analyses 33 fictional prose works published between 1991 and 2011 by 11 Italian authors who represent the new wave of literary dialect. The *corpus* contains elements of various Italian dialects (Sicilian, Neapolitan, *Romanesco*, Lombard, Genoese) and Romance minority languages (Friulian, Sardinian), but also other languages (e.g. Spanish).

This dissertation draws upon both sociolinguistic and narratological studies on literary multilingualism, in order to outline the most salient formal, functional and textual aspects of dialect use in the texts. It also makes use of translation studies theory. Authors frequently frame the actual mixture of languages with intratextual translation techniques: the aim is to ensure the reader's comprehension. This interdisciplinary theoretical background comes together in a metalinguistic viewpoint that guides the analysis. Through the narrator's voice, they also explicitly comment on the characters' language choices, thus contributing to the contrast between language varieties. Comments and translations can be further highlighted with peritextual and graphical tools: together, these elements are considered "side effects" of literary multilingualism.

This dissertation shows how multiple languages are used in the text to represent regional culture and dialect community with the help of metalinguistic comments. Single insertions of *realia* concepts (culture-specific terms) typically fill lexical gaps; longer quotes are recalled to represent oral dialect culture (verses, proverbs). In addition, multilingualism is essential to character construction and composition of the story. Dialectal names and their vocative use in literary dialogue carry important information about interpersonal relationships between characters and their linguistic repertoire. Similar extra-sentential insertions, such as interjections and other high impact terms are used to create the illusion of orality with a selection of identifiable elements. Also, a more profound degree of switching and mixing contribute to the mimetic representation of characters and their voices. The importance of metalanguage emerges clearly from the analysis. Various comments concern both collective and individual sociolinguistic processes. Metalinguistic remarks about language contact, bilingual identities, otherness and liminality are all essential to a more profound understanding of multilingualism and dialect in contemporary Italian fiction.

TIIVISTELMÄ

Väitöskirjani käsittelee monikielisyyttä, murteen käyttöä ja metakieltä nykyitalialaisessa kertomakirjallisuudessa. Vaikka murteiden on ennustettu häviävän Italian yhdistymistä (1861) seuranneen italiankielistymiskehityksen myötä, useat nykykirjailijat ovat päätyneet käyttämään teoksissaan italian rinnalla ja sen lomassa eri murteita ja vähemmistökieliä. Analysoitu korpus koostuu 11 kirjailijan 33 kaunokirjallisesta teoksesta, jotka on julkaistu vuosina 1991-2011. Ne edustavat murrekirjallisuuden ”uutta aaltoa” ja sisältävät italian ohella Italian eri murteita (Sisilian, Napolin, Rooman, Lombardian ja Genovan murteet), romaanisia vähemmistökieliä (sardi, friuli), mutta myös muita kieliä (erit. espanja).

Tutkimuksessa sociolinguvistinen näkökulma monikielisyyteen yhdistyy kaunokirjallisten tekstien analyysiin: tavoitteena on tunnistaa murteiden käytön eri muodot ja määritellä sen funktiot ja rooli teksteissä. Teoriakehys hyödyntää myös käännöstutkimusta, sillä teksteissä murretta ja kielten sekoitusta kehystävät usein erilaiset tekstinsisäisen käännöksen muodot, joilla pyritään takaamaan lukijan ymmärrys. Kirjailijat usein eksplisiittisesti kommentoivat kertojanäänäen kautta henkilöhahmojensa kielivalintoja ja täten korostavat kielimuotojen välistä kontrastia. Lisäksi erilaisia paratekstuaalisia ja typografisia elementtejä (alaviitteet, sanalistat, kursiivi, lainausmerkit jne.) voidaan käyttää nostamaan monikielisyys entistä selvemmin esiin. Näitä kaikkia käsittelen kaunokirjallisen monikielisyyden ”lieveilmiönä”.

Väitöskirjani pyrkii osoittamaan, miten monikielisyydellä on teksteissä kahtalainen funktio. Yhtäältä sillä kuvataan alueellista paikalliskulttuuria ja murreyhteisöä: kulttuurisidonnaisia konsepteja kuvaavat yksittäiset *realia*-termit (esim. ruokasanasto) kontekstualisoivat kerrontaa, kun taas laajemmat elementit viittaavat suulliseen murrekulttuuriin (runonsäkeet, sanalaskut jne.). Toisaalta monikielisyydellä on olennainen roolinsa henkilöhahmojen ja kertomuksen rakentamisessa. Esimerkiksi murteellisten nimien käyttö puhuttelumuotoina dialogissa välittää tietoa henkilöhahmojen välisistä suhteista ja heidän kielirepertoaristaan. Vokatiivien lisäksi muut lauseenulkoiset koodinvaihdot (esim. huudahdukset) osallistuvat puheen illuusion luomiseen tekstissä. Koodinvaihdon ja kieltensekoittumisen syvempiä muotoja taas käytetään mm. kaksikielisyyden mimeettiseen esittämiseen. Lukuisat metakielelliset kommentit koskevat yksilön ja yhteisön kielenkäyttöä, kielikontaktia, kaksikielistä identiteettiä ja toiseutta. Metakielen analyysi siis mahdollistaa syvemmän ymmärryksen kaunokirjallisesta monikielisyydestä ja murteen käytöstä.

RIASSUNTO

La presente ricerca esamina il plurilinguismo e il dialetto letterario nella contemporaneità italiana, con un'attenzione particolare all'uso della metalingua. Nonostante le profezie sulla scomparsa delle varietà diatopicamente connotate, il panorama nazionale ha visto il proliferare di opere narrative i cui autori scelgono di ricorrere ai dialetti accanto all'italiano. Il *corpus* analizzato consiste di 33 opere, pubblicate tra il 1991 e il 2011 da 11 autori italiani, rappresentanti della “neodialettalità letteraria”. I testi sono accomunati dalla presenza di: dialetti (siciliano, napoletano, romanesco, lombardo e genovese), lingue di minoranza (sardo, friulano), e altre lingue (spagnolo).

L'obiettivo della ricerca è integrare l'analisi sociolinguistica con quella narratologica per individuare gli aspetti formali, funzionali e testuali più salienti del dialetto letterario. All'approccio teorico interdisciplinare contribuiscono anche gli studi traduttologici; gli elementi dialettali, alloglotti o mistilingui sono spesso accompagnati da varie forme di traduzione intratestuale, usate per garantire la comprensione del lettore. Gli autori sono soliti commentare esplicitamente, attraverso la voce narrante, le scelte linguistiche dei personaggi, accentuando così il contrasto tra le varietà linguistiche coinvolte. Inoltre, elementi peritestuali e tipografici possono ulteriormente evidenziare le traduzioni e i commenti metalinguistici, insieme chiamati “effetti collaterali” del plurilinguismo letterario.

La tesi intende dimostrare come il plurilinguismo svolga in questi testi una duplice funzione. Se da un lato, viene adoperato per rappresentare le culture regionali e le comunità dialettofone – le inserzioni di *realia* (termini culturospecifici) servono a colmare lacune lessicali, mentre le unità dialettali maggiori sono usate per citare materiali della cultura orale (versi, proverbi, ecc.) – dall'altro costituisce un elemento essenziale nella costruzione dei personaggi e nella composizione della trama. Ad esempio, nel dialogo letterario, i nomi dialettali veicolano informazioni importanti sui rapporti interpersonali tra personaggi e sul loro repertorio linguistico. Attraverso vocativi e altri elementi extrafrasali (“dialettalismo-bandiera”), gli autori ricreano nelle loro pagine l'illusione dell'oralità. Invece, gradi più profondi di commutazione e commistione linguistica vengono usati per la resa mimetica delle voci dei personaggi. Numerosi commenti riguardano, inoltre, i processi sociolinguistici individuali e collettivi: contatto linguistico, identità bilingui e alterità. La dimensione metalinguistica del plurilinguismo si rivela, dunque, indispensabile per giungere a una piena comprensione del fenomeno.

RINGRAZIAMENTI

Dichiaro di aver rubato – senza chiedere il permesso – una buona parte delle seguenti parole all'*Ex voto* che chiude il romanzo *La regina disadorna* di Maurizio Maggiani, una delle opere che ho analizzato per questa tesi.

Ho cominciato a scrivere veramente questa tesi nell'autunno del 2013 e ho finito proprio oggi, il 15 novembre del 2016. I primi appunti però li avevo presi già nella primavera del 2008 a Santiago de Compostela, quando buttai giù un piano di ricerca per il dottorato, senza capire che quel piano sarebbe stato travolto un'infinità di volte. Ho passato l'anno accademico successivo all'Università di Pisa, osservando e imparando. Nell'inverno 2010 ho iniziato a insegnare all'Università di Helsinki, e da allora divido il mio tempo e il mio impegno tra l'Italia e la Finlandia. Le mie due terre si sono fuse in una sola nell'a.a. 2012-2013, quando l'Institutum Romanum Finlandiae mi ha accolto fra le sue mura. La fase finale della scrittura ha avuto luogo a Pisa, dove spesso ho scaldato le sedie della biblioteca della Scuola Normale Superiore, con puntuali parentesi a Helsinki. Fatti i conti, sono dunque otto anni e mezzo ormai che vivo con la tesi e che lei vive con me. Adesso è finalmente arrivato il momento degli addii, e che ognuno riprenda la sua strada.

Non sarà così facile. Otto anni e mezzo sono tantissimi e grande il peso delle circa centomila parole che ho dovuto andarmi a cercare e ingegnarmi di mettere insieme nel teatrino che ho costruito per voi. Parole che troppo spesso è stato facile per me scambiare con il mio ultimo orizzonte. Non pensiate che scrivere la tesi sia sempre tutto rose e fiori: a volte assomiglia proprio a un lavoro, disturbi compresi. Comunque sia, adesso è finita. E nel congedarmi scopro a quante persone devo qualcosa per quello che ho appena finito di fare. Sono tutte qui ora, davanti a me, che affollano la mia stanza, si gingillano e mi sbirciano impacciate, silenziose, in cortese attesa che io faccia loro un cenno per congedarle, perché anche loro possano sentirsi finalmente libere da questa vicenda. È passata mezzanotte e fuori fa molto freddo. In casa mia non ci sono abbastanza cappotti per tutte queste persone e quando usciranno di qui, si geleranno tutte, senza nulla per ripararsi che non sia la mia gratitudine, il mio affetto, il mio amore; tutta roba che anche messa insieme non fa certo un'adeguata mercede. E allora forza, venite avanti, fatevi riconoscere e fatevi dire grazie. Almeno questo.

La professoressa Elina Suomela e il dottor Kalle Korhonen, i miei relatori che hanno duramente sgobbato per correggere i miei errori e per contrastare la mia pervicacia nel ripeterli se possibile all'infinito, quelli che hanno fatto della mia tesi l'oggetto solido che avete ora tra le mani. Hanno continuato a guidarmi nonostante i ritardi e le false partenze, motivo di infinita gratitudine. Sono profondamente riconoscente alle mie revisore esterne, le professoresse Gianna Marcato e Gigliola Sulis: è stato un onore poter sottoporre la mia fatica alla valutazione delle due grandi esperte in materia.

Ho avuto la fortuna di far parte di diverse comunità accademiche, i cui membri hanno contribuito alla realizzazione di questa ricerca con il loro appoggio in momenti diversi. I miei maestri dell'Università di Pisa, in particolare i professori Luca Curti, Fabrizio Franceschini e Mirko Tavoni: da loro ho ricevuto preziosi insegnamenti e la conferma che la mia è stata un'ottima scelta di ateneo. I congressi della *Società internazionale di Linguistica e Filologia italiana* (SILFI) sono stati importanti occasioni di discussione e di scambio delle idee con altri italianisti. Fondamentali sono stati i suggerimenti dei professori Marina Castiglione, Lorenzo Coveri e Antonietta Dettori. Il professor Tullio De Mauro mi ha permesso di entrare in possesso di una copia del *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento*. A tutti loro vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

Minulla on ollut onni kuulua useisiin eri akateemisiin yhteisöihin, joiden jäsenet ovat myötävaikuttaneet tämän tutkimuksen valmistumiseen sen eri vaiheissa. *Langnet*, kansallinen kielentutkimuksen tohtoriohjelma, saattoi minut vuosina 2010-2012 osaksi vertaistuen verkostoa, joka kantaa yhä. Erityinen kiitos kuuluu *Kielen vaihtelu ja muutos* -alaohjelman ohjaajille ja tohtorikoulutettaville. Suomen Rooman-instituutin henkilökunnan ja Villa Lanten asukkaiden kanssa olen saanut tilaisuuden hedelmälliseen ajatuksenvaihtoon loputtoman inspiroivassa ympäristössä. Professori Eva Havun luotsaama CoCoLaC-tutkimusyhteisö on vuodesta 2013 tarjonnut minulle akateemisen kotijoukkueen ja mahdollisuuden kurkottaa sen ulkopuolelle. Professori Juhani Härmä, yliopistolehtori Enrico Garavelli, filosofian tohtorit Ciro Imperato, Hanna Lantto, Iris Rennie ja yhteisön muut jäsenet ovat olleet tärkeä tuki. Helsingin yliopiston (HY) Nykykielten laitoksella olen saanut lisäksi turvata eri oppiaineiden asiantuntijoiden, kuten professori Liisa Tiittulan ja dosentti Ritva Leppihalmeen, apuun. Väitöskirjatutkimustani ovat tukeneet Italian hallitus, HY:n Romaanisten kielten laitos, HY:n tiedesäätiö, Suomen kulttuurirahasto, Emil Aaltosen säätiö, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Faro-säätiö ja Kauhajoen kulttuurirahasto. Näiden tahojen tuella on ollut etuoikeus tehdä tutkimusta.

Tantissime persone mi hanno aiutato e sostenuto. Le prodi colleghe e carissime amiche Ida Caiazza, Federica Angelini e Sigi Beare, revisore delle mie nefandezze linguistiche. Mariangela, zia d'elezione e guida nel mondo accademico. Nico, Stella e tutti gli altri amici italiani; sono loro che mi hanno tirato via ogni volta che ho rischiato di annegare nella sciocca supponenza della tesista. Anni, Anne ja muut ystävät Suomessa ovat olleet sanoin kuvaamattoman tärkeä tuki nyt ja aina. Infine, vorrei ringraziare Salvo. A lui è toccato il lavoro più duro, compreso quello di volermi bene tutti i giorni, nessuno escluso. Vielä kiitos vanhemmilleni ja siskoilleni perheineen, jotka ovat lähellä silloinkin, kun minä olen kaukana.

Omistan tämän teoksen enoni Hannu Yli-Riskun muistolle.

Helsinki, 15.11.2016
Riikka Ala-Risku

INDICE

| | |
|---|-----|
| Abstract | 3 |
| Tiivistelmä | 4 |
| Riassunto | 5 |
| Ringraziamenti | 7 |
| Indice | 10 |
| 1 Introduzione | 13 |
| 1.1 Corpus | 18 |
| 1.2 Contenuti | 21 |
| 2 Esiti letterari del contatto linguistico | 24 |
| 2.1 Il plurilinguismo letterario fra scrittura e oralità | 24 |
| 2.2 Le molteplici funzioni del plurilinguismo letterario | 35 |
| 2.3 Il plurilinguismo letterario e il contatto linguistico | 47 |
| 3 L'uso del dialetto nella letteratura italiana | 57 |
| 3.1 Il cammino binario dalle origini all'Unità | 57 |
| 3.2 Il Novecento tra realismo ed espressionismo | 66 |
| 3.3 La neodialettalità della narrativa contemporanea | 73 |
| 3.4 <i>Il Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento</i> | 87 |
| 4 “Effetti collaterali” del plurilinguismo letterario | 96 |
| 4.1 La traduzione intratestuale | 97 |
| 4.2 Elementi paratestuali | 102 |
| 4.3 Aspetti tipografici | 105 |
| 4.4 La dimensione metalinguistica | 109 |
| 5 La cultura regionale e la comunità dialettale | 113 |
| 5.1 <i>Realia</i> : la cultura materiale | 115 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 5.1.1 | <i>Realia</i> gastronomici | 116 |
| 5.1.2 | Altri <i>realia</i> | 124 |
| 5.2 | <i>Oralitura</i> : la cultura immateriale | 133 |
| 5.2.1 | Intertesti lirici | 136 |
| 5.2.2 | Aspetti paremiologici e fraseologici | 147 |
| 5.3 | Processi sociolinguistici collettivi | 155 |
| 5.3.1 | L'emigrazione dialettale e la lingua franca | 155 |
| 5.3.2 | Sfide dell'italianizzazione postunitaria | 158 |
| 5.3.3 | La competenza dialettale: inclusione vs esclusione | 162 |
| 5.3.4 | La variazione diatopica, diastratica, diafasica | 166 |
| 6 | Costruzione dei personaggi e identità linguistiche | 170 |
| 6.1 | Nomi comuni e nomi propri diatopicamente connotati | 171 |
| 6.1.1 | Termini generici | 172 |
| 6.1.2 | Ipocoristici e soprannomi | 177 |
| 6.2 | L'illusione dell'oralità minima | 182 |
| 6.2.1 | Vocativi | 183 |
| 6.2.2 | La commutazione extrafrasale | 193 |
| 6.3 | Dialettalità dialogica | 202 |
| 6.3.1 | La commutazione interfrasale e intrafrasale | 203 |
| 6.3.2 | Il mistilinguismo | 211 |
| 6.4 | (Auto)biografie linguistiche | 215 |
| 6.4.1 | Identità linguistiche miste | 216 |
| 6.4.2 | Identità linguistiche riscoperte | 218 |
| 6.4.3 | Contrasti linguistici interpersonali | 222 |
| 6.4.4 | Caratterizzazioni linguistiche minime | 227 |
| 7 | Conclusioni | 231 |
| | Bibliografia | 241 |

1 INTRODUZIONE

Nel luglio 2013, studiosi che si occupano di varie lingue e letterature si sono riuniti a Londra in occasione di un seminario intitolato *Code-switching in Literature*.¹ L'obiettivo degli organizzatori era quello di incoraggiare la collaborazione tra linguisti e studiosi di letteratura nel campo di ricerca interdisciplinare che ha come oggetto la commutazione di codice (*code-switching*, CS) nella sua forma letteraria, ovvero la giustapposizione di due lingue in un testo teatrale, poetico o narrativo: «we broadly define CS as the juxtaposition of two languages within the same text, such as a play, poem or novel».² Il seminario si basava sul presupposto secondo cui la commutazione di codice nell'oralità e nella scrittura condividono la stessa configurazione di fondo, pur riconoscendo la diversità di convenzioni e restrizioni che ne influenzano gli esiti concreti:

Just as spoken CS provides a window on exactly how bilingual speakers deploy their linguistic resources, so too does the use of CS in literature clarify underlying structures and intentions that may be less apparent in a monolingual text. [...] The conventions and constraints of speaking and writing may be different, but the broad semiotic consequences of setting up contrasts by alternating languages are common to both.

Penelope Gardner-Chloros – Daniel Weston (2015: 189)

Il paragone con l'oralità è dovuto alla stabilità raggiunta negli ultimi 50 anni dagli studi sul contatto linguistico, sul bilinguismo e sulla commutazione di codice nella lingua parlata. In riferimento all'oralità bi- o plurilingue, sono stati sviluppati numerosi modelli e teorie per spiegarne le funzioni pragmatiche e individuarne le forme grammaticali. Al contrario, l'attenzione posta alla commutazione di codice nei testi scritti, e in quelli letterari in particolare, fino a tempi relativamente recenti è stata marginale, rivolta semmai a singoli autori, generi o contesti storici e priva di un quadro teorico comune. Eppure, proprio come la commutazione di codice orale permette di osservare le dinamiche che governano l'interazione delle lingue nel repertorio di un parlante, quella scritta fa emergere le strutture composizionali del testo e le motivazioni sottostanti di chi scrive.³ Prima di valutare la scelta terminologica succitata,⁴ occorre subito notare la

¹ Una selezione di contributi del seminario è raccolta in Gardner-Chloros – Weston (2015).

² Weston – Gardner-Chloros (2015: 196).

³ Gardner-Chloros – Weston (2015: 182-183, 189).

⁴ D'altronde, nel settore di studi sociolinguistici manca l'unanimità sulla terminologia adoperata per descrivere i diversi tipi di mescolanza e alternanza di due o più lingue. Per la discussione sulla definizione di “code-switching” v. Gardner-Chloros (2009: 10-13); Matras (2009: 101). Sempre in riferimento all'oralità, Giovanna Alfonzetti (2010: 236) definisce la “commutazione di codice” in italiano come «il passaggio da una lingua a un'altra all'interno del discorso di uno stesso parlante», che «[n]on va confusa con l'alternanza di codice, che è invece la scelta dell'una o l'altra delle lingue

formulazione «setting up contrasts by alternating languages», a cui si ispira la prima parte del binomio del titolo della presente ricerca. Per sua natura, la commutazione di codice letteraria è altamente consapevole. Infatti, le molteplici funzioni pragmatiche e testuali dell'alternanza di lingue nel testo sono tutte accomunate dall'intento dell'autore di creare, appunto, "contrasti".

Nel contesto italiano si è soliti indicare gli esiti letterari della compresenza di più varietà linguistiche in un testo con il termine "plurilinguismo letterario". Di fatto esso include fenomeni molto diversi tra di loro: «da un modesto intarsio vernacolare a una drastica commutazione fra tipi linguistici molto distanti».⁵ Nel panorama nazionale, non solo il plurilinguismo letterario non è una novità, ma la storia della letteratura italiana è contrassegnata dal rapporto intrinseco tra la lingua e i dialetti, come ricorda la sintesi di Salvatore Trovato, rielaborazione della massima continiana:⁶

[T]utte le volte che la letteratura italiana, nei suoi quasi ottocento anni di storia, è venuta a trovarsi in stato di sofferenza comunicativa ed espressiva, ha ricevuto il soccorso dai dialetti che della lingua da sempre sono l'inesauribile risorsa.

Salvatore C. Trovato (2011: 14)

I quasi ottocento anni della letteratura italiana si estendono dalle prime opere in volgare siciliano all'affermazione e alla successiva canonizzazione del volgare fiorentino come lingua letteraria; solo molti secoli dopo si giungerà alla sua diffusione come lingua parlata nazionale, processo ancora in corso. È noto come i riflessi di questo peculiare rapporto, che vede l'evoluzione linguistica e la storia della letteratura inseparabilmente interconnesse, influenzino tuttora la situazione sociolinguistica italiana. Essa è caratterizzata dalla vitalità dei dialetti non solo nell'uso orale, ma anche nello scritto, e da fenomeni di contatto linguistico, come l'italianizzazione dei dialetti, la formazione degli italiani regionali e la commutazione di codice tra lingua e dialetto.⁷ Gli esiti di questa situazione di contatto tra varietà strettamente imparentate sono riassunti nella seconda parte del binomio del titolo qui scelto, "commistioni".

Secondo l'insegnamento di Cesare Segre, la condizione che vige "normalmente" tra una lingua nazionale unitaria al livello non solo culturale, ma anche politico, e i dialetti soggetti alla sua forza centripeta e a essa subordinati corrisponde alla situazione italiana solo in parte e per alcuni periodi della sua storia. Nei primi secoli difficilmente si può parlare di dialetti, laddove non c'è ancora una lingua. Anche dopo che la posizione del toscano fu consolidata, il suo uso rimase circoscritto alla sfera letteraria

possedute da un parlante bilingue a seconda della situazione o dell'ambito comunicativo». Nel caso specifico di passaggio intrafrasale si parla di "enunciazione mistilingue" (ingl. *code-mixing*).

⁵ Oriolo (2000b: 6), cfr. Brugolo – Oriolo (2002) che lo accostano a *eteroglossia*.

⁶ "[L]'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio." (Contini 1970: 611)

⁷ Berruto (1995: 181-191, 215-224). Per il concetto di *dilalìa* (ivi: 204-211) e Id. (1987).

lasciando ampio spazio ai dialetti, i quali mantennero un'autonomia e una vitalità imparagonabili ad altre realtà europee. Nello scritto i dialetti erano confinati a determinati generi letterari, in particolare poesia e teatro, usati da autori in cerca di immediatezza e forza espressiva o di un codice in cui identificarsi.⁸ Il ruolo della lingua letteraria di base toscana come l'unica depositaria dell'unità linguistica per secoli è indiscusso. La tardiva unità politica, nel 1861, iniziò un processo di italianizzazione che ha cambiato radicalmente i rapporti tra l'italiano e i dialetti e ha portato la comunità di parlanti dalla diglossia dell'*élite* al bilinguismo (o plurilinguismo) delle masse. Sfidando le previsioni, a cavallo del Duemila i dialetti hanno rinnovato la loro presenza nella letteratura nazionale accanto all'italiano, divenuto una vera lingua nazionale solo nel secondo Novecento.

La storia della lingua e della letteratura italiana si presenta dunque come una continua presa di coscienza di quella che è stata chiamata la "questione della lingua". Essa nasce nella percezione di allontanamento definitivo dei volgari dal latino, frutto di un processo di mutamento linguistico diacronico completatosi con un naturale ritardo nell'area italo-romanza rispetto al resto della Romania. Si sviluppa nella riflessione delle diversità delle lingue volgari sorelle e nella ricerca di un modello unitario tra di esse. I suoi stessi punti di riferimento subiscono un riassetto fondamentale in due fasi: prima nella canonizzazione del toscano trecentesco nell'epoca rinascimentale come lingua letteraria, e poi nella vittoria degli ideali risorgimentali, vittoria che segna l'inizio della conquista faticosa dei domini d'uso orali e informali da parte di una lingua fino a quel momento (quasi) esclusivamente scritta e formale.

Nel tentativo di descrivere l'evoluzione dei rapporti tra la lingua e i dialetti nella letteratura, il nocciolo della questione riguarda la necessità di determinare la consapevolezza del loro uso come varietà linguistiche diverse e contrapposte tra di loro. Ovvero, quando si scrive in dialetto in modo "naturale", in quanto esso costituisce l'unica espressione linguistica a disposizione di chi scrive? Quando invece lo si fa con precisi intenti espressivi, a seguito di una scelta consapevole da parte di chi possiede un repertorio che comprende sia la lingua sia il dialetto? Al dibattito sulla "letteratura dialettale riflessa", sollevato da Benedetto Croce,⁹ hanno partecipato molti linguisti e letterati del Novecento. Rimane tuttora valido il criterio di base della categorizzazione, così formulato da Gian Luigi Beccaria:

Nella letteratura dialettale spontanea il dialetto è adoperato senza la coscienza della dialettalità, come linguaggio nativo che non vuole né sa distinguersi dalla poesia nazionale in lingua. La letteratura dialettale riflessa invece ha coscienza di essere altra rispetto a quella nazionale.

Gian Luigi Beccaria (1975: 20)

⁸ Segre (1974: 397), di cui si cita la seconda edizione del testo uscito per la prima volta nel 1963.

⁹ Croce (1927).

Sono invece state corrette le posizioni iniziali di Croce, secondo le quali la nascita della letteratura dialettale riflessa era da datare al Seicento, ovvero dopo la canonizzazione del toscano da parte di Pietro Bembo (1525). Piuttosto, si tratta di una pluralità che caratterizza la situazione italiana fin dalle origini (v. § 3.1.). Analogamente è stata rielaborata la caratterizzazione del ruolo complementare del dialetto come non antitetica alla lingua e non indipendente da essa.¹⁰ Per anticipare la discussione sulle molteplici sfaccettature del ruolo del dialetto nella letteratura italiana, valga la sintesi di Nicola De Blasi:

Tra dialetto proprio e altrui, con intento parodico o mimetico, per ricerca di verosimiglianza, attenzione al popolo, o per testimonianza etnografica, con un'adesione lirica individuale o per dar voce ai diversi aspetti di una realtà plurilingue, o anche per sofisticato sperimentalismo, l'uso letterario del dialetto si articola nei secoli in una serie di opzioni diversamente combinate in rapporto ai contesti storici e grazie all'incontro con grandi personalità, che, senza proporre l'angusta esaltazione di una piccola patria, hanno perseguito strade nuove nella cultura letteraria italiana.

Nicola De Blasi (2010a: 635)

Oltre a caratterizzare la storia della letteratura italiana, i dialetti hanno rinnovato la loro presenza nella narrativa a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, nonostante le profezie sulla scomparsa delle varietà diatopicamente connotate dalla letteratura italiana, come conseguenza inevitabile dell'italianizzazione postunitaria. La "neodialettalità" della narrativa italiana è ormai un fatto consolidato e confermato da autorevoli studi;¹¹ il panorama letterario nazionale ha visto il proliferare di opere narrative che inseriscono nell'italiano elementi provenienti da dialetti e lingue di minoranza. Questo filone – per modo di dire, vista la diversità di forme linguistiche e temi trattati – è rappresentato per esempio da Andrea Camilleri, autore noto per il suo "idioletto" italiano-siciliano. L'operazione linguistica di Camilleri ha ricevuto il plauso dei lettori con un successo editoriale senza precedenti, rafforzato soprattutto dalle trasposizioni televisive della serie *Il commissario Montalbano*.¹² Questa straordinaria visibilità raggiunta dall'uso letterario (e trasmesso) dei dialetti ha

¹⁰ Beccaria (1975: 20-21), Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 996-999). Sulla questione si vedano inoltre i fondamentali studi di Brevini (1999), Contini (1970), Dionisotti (1967), Haller (2002), Paccagnella (1983, 1994), Segre (1974) e Stussi (1993).

¹¹ Per esempio Antonelli (2006), Dardano (2010), Castiglione (2014a), De Blasi (2014), Dettori (2014a), Matt (2014) e per ultimo Coletti (2016).

¹² Imparagonabile è anche la produttività dell'autore empedocloino, il quale nel maggio 2016 ha festeggiato l'uscita del centesimo libro della sua carriera di scrittore di narrativa, iniziata nel 1978 con la travagliata pubblicazione del romanzo *Corso delle cose* (1978), v. Sulis (2010a, 2010b). Da notare che la produzione di Camilleri contiene anche molte opere scritte in italiano senza elementi dialettali. Data la prolificità dell'autore, qualsiasi resoconto bibliografico rischia di essere presto superato, tuttavia v. Bonina (2012) e il sito *vigata.org*, gestito e aggiornato dai lettori appassionati di Camilleri.

presumibilmente ispirato o incoraggiato anche altri autori contemporanei nelle loro scelte linguistiche.¹³

Di certo la lingua di Camilleri ha contribuito alla scelta dell'argomento della presente ricerca. Il primo contatto con la sua produzione dodici anni fa ha suscitato in me un duraturo interesse per il dialetto letterario. La digressione personale è qui motivata, perché, una volta superati gli scogli interpretativi legati alla lingua italiana, sono rimasta colpita dal fatto di riuscire da lettrice non dialettologa a navigare in mezzo ai vocaboli siciliani, contenuti in una delle prime raccolte di racconti montalbaniani (pubblicati in parallelo con i romanzi).¹⁴ Quando successivamente mi occupai dei romanzi di Camilleri nella mia tesi di laurea,¹⁵ iniziai a comprendere il funzionamento della “strategia di avvicinamento”¹⁶ messa in atto dalla voce del “tragediatore plurilingue”¹⁷ per guidare il lettore e garantire la comprensione da parte sua, nonostante la presenza di una cospicua quantità di elementi dialettali. Sono accompagnati da diversi tipi di glosse, traduzioni e circonlocuzioni che mirano a renderne chiaro il significato in italiano e ad accrescere il vocabolario dialettale del lettore fidelizzato (o destinato a diventarlo).¹⁸ L'uso di queste tecniche dimostra una particolare attenzione metalinguistica da parte dell'autore, ovvero una “meditazione linguistica sulla lingua”.¹⁹

Da allora, leggendo autori italiani, continuano a incuriosirmi non solo la misura e la funzione gli elementi diatopicamente connotati utilizzati nel testo, ma anche (e soprattutto) le strategie adottate dagli autori per venire incontro al lettore e per riferirsi alle proprie scelte linguistiche. Le prime letture – poi diventati studi di – Camilleri resero chiare sia la grande varietà di manifestazioni linguistiche concrete che il dialetto può assumere nel testo, sia l'importanza delle tecniche traduttive e dei commenti metalinguistici usati per accompagnare gli elementi dialettali. Detto questo, nel presente studio si adotterà la definizione “plurilinguismo letterario” per meglio includere nell'analisi i vari elementi metalinguistico-traduttivi. La scelta terminologica mira anche a includere tutta la gamma di esiti linguistici per specificare poi di volta in volta se si tratta di singole inserzioni, commutazione di codice interfrasale, enunciazione mistilingue intrafrasale, ibridismi, alternanza di codice o altro tipo di giustapposizione di più varietà linguistiche (lingue o dialetti).

La metalingua sarà adottata come chiave di lettura per svolgere un'analisi che riesca a integrare l'approccio sociolinguistico e il punto di vista letterario e testuale. Per chi tenti di analizzare testi letterari plurilingui, i commenti metalinguistici sono indizi preziosi sulle motivazioni delle scelte linguistiche dell'autore. Ponendo al centro la metalingua degli stessi autori plurilingui si

¹³ Matt (2014: 192).

¹⁴ Si tratta di *Un mese con Montalbano* (Camilleri 1998), uscito per i tipi della Mondadori.

¹⁵ Ala-Risku (2007).

¹⁶ Matt (2014: 192).

¹⁷ La Fauci (2001, 2003).

¹⁸ Guerriero (2001), Arcangeli (2004).

¹⁹ Wizmuller-Zocco (2010).

spera inoltre di evitare almeno alcuni dei rischi dovuti a quell'“ampio margine alla soggettività” tipica del “compito delicato” di chi dall'esterno cerca di «attribuire intenti [...] alla natura dell'ispirazione letteraria».²⁰ L'analisi svolta è di tipo qualitativo e consiste in una lettura sistematica delle opere nel loro insieme (v. sotto), quindi anche dell'apparato paratestuale, ovvero delle note, prefazioni, postfazioni e glossari di mano dell'autore che sono da considerarsi a tutti gli effetti parte dell'opera letteraria. Questi strumenti, utilizzati da alcuni autori per riferirsi alla propria lingua, sono qui considerati funzionali all'interpretazione del testo da parte del lettore. Invece, non saranno tenute in considerazione interviste agli autori o altri elementi esterni al testo, seppur di indubbia utilità. In tal modo si cercherà di mantenere il punto di vista di chi si avvicina a un'opera letteraria plurilingue privo di competenza dialettale, esclusivamente con l'aiuto degli indizi contenuti nello stesso testo.

1.1 CORPUS

Per l'analisi, sono state scelte trenta opere letterarie pubblicate nel ventennio 1991-2011 da undici autori italiani: Sergio Atzeni, Elio Bartolini, Andrea Camilleri, Marcello Foïs, Silvana Grasso, Andrej Longo, Maurizio Maggiani, Michele Mari, Salvatore Niffoi, Laura Pariani e Walter Siti.²¹ I testi sono accomunati dalla presenza quantitativamente variabile di dialetti di varia provenienza (il termine generico “dialetto” sarà utilizzato in seguito per comodità, pur riconoscendo naturalmente lo status ufficiale delle lingue di minoranza storiche). Principalmente si tratta di siciliano, napoletano, romanesco, lombardo e genovese, insieme alle varietà sarde e friulane. A questi si aggiungono in minor misura altri dialetti, per esempio piemontese, modenese e veneto. Inoltre, saranno tenuti in considerazione gli elementi spagnoli presenti in alcune delle opere (soprattutto, ma non solo, in Pariani). Oltre alle trenta opere elencate, tre romanzi saranno esaminati unicamente per il loro apparato paratestuale come sostegno per l'analisi delle altre opere degli stessi autori. Si tratta di *Un filo di fumo* di Camilleri, pubblicato per la prima volta già nel 1980 da Sellerio e riproposto dalla stessa casa editrice 17 anni dopo (sigla CFF97), e di due romanzi recenti di Niffoi, *Il bastone dei miracoli* (2010, NBM10) e *Il lago dei sogni* (2011, NLS11), entrambi pubblicati da Adelphi. A tutti e tre i romanzi, è stato allegato dall'autore un glossario contenente vocaboli ed espressioni dialettali, ma i percorsi dei due autori presentano differenze degne di nota, che saranno chiarite nell'analisi.

²⁰ Castiglione (2009: 31, n8).

²¹ V. Tabella 1 con le rispettive sigle.

Tabella 1. Le opere del corpus e le rispettive sigle

| Autore | Titolo | Anno | Editore | Sigla |
|---|------------------------------------|-------------|------------------------------|--------------|
| Atzeni, Sergio (1952 Capoterra - 1995 Carloforte) | <i>Il figlio di Bakunin</i> | 1991 | Sellerio | AFB91 |
| | <i>Bellas mariposas</i> | 1996 | Sellerio | ABM96 |
| Bartolini, Elio (1922 Conegliano - 2006 Varmo) | <i>L'infanzia furlana</i> | 1997 | Santi Quaranta | BIF97 |
| | <i>Le quattro sorelle Bau</i> | 1999 | Santi Quaranta | BSB99 |
| Camilleri, Andrea (1925, Porto Empedocle) | <i>La forma dell'acqua</i> | 1994 | Sellerio | CFA94 |
| | <i>Il cane di terracotta</i> | 1996 | Sellerio | CCT96 |
| | <i>Il ladro di merendine</i> | 1996 | Sellerio | CLM96 |
| | <i>La gita a Tindari</i> | 2000 | Sellerio | CGT00 |
| | <i>Il giro di boa</i> | 2003 | Sellerio | CGB03 |
| | <i>La pazienza del ragno</i> | 2004 | Sellerio | CPR04 |
| | <i>La caccia al tesoro</i> | 2010 | Sellerio | CCA10 |
| Fois, Marcello (1960, Nuoro) | <i>Sempre caro</i> | 1998 | Il Maestrale/ Frassinelli | FSC98 |
| | <i>Sangue dal cielo</i> | 1999 | Il Maestrale/ Frassinelli | FSD99 |
| | <i>Memoria del vuoto</i> | 2006 | Einaudi | FMV06 |
| Grasso, Silvana (1952, Macchia di Giarre) | <i>Il bastardo di Mautàna</i> | 1997 [1994] | Einaudi [Anabasi] | GBM97 |
| | <i>La pupa di zucchero</i> | 2001 | Rizzoli | GPZ01 |
| | <i>Disio</i> | 2005 | Rizzoli | GDI05 |
| Longo, Andrej (1959, Ischia) | <i>Adelante</i> | 2003 | Rizzoli | LAD03 |
| | <i>Dieci</i> | 2007 | Adelphi | LDI07 |
| | <i>Lu campo di girasoli</i> | 2011 | Adelphi | LCG11 |
| Maggiani, Maurizio (1951, Castelnuovo Magra) | <i>La regina disadorna</i> | 1998 | Feltrinelli | MRD98 |
| Mari, Michele (1955, Milano) | <i>Verderame</i> | 2007 | Einaudi | MMV07 |
| Niffoi, Salvatore (1950, Orani) | <i>Il viaggio degli inganni</i> | 1999 | Il Maestrale | NVI99 |
| | <i>La vedova scalza</i> | 2006 | Adelphi | NVS06 |
| | <i>Pane di Abele</i> | 2009 | Adelphi | NPA09 |
| Pariani, Laura (1951, Busto Arsizio) | <i>Di corno e d'oro</i> | 1993 | Sellerio | PCO93 |
| | <i>Quando Dio ballava il tango</i> | 2002 | Rizzoli | PQD02 |
| | <i>L'uovo di Gertrudina</i> | 2003 | Rizzoli | PUG03 |
| Siti, Walter (1947, Modena) | <i>Scuola di nudo</i> | 1994 | Einaudi | SSN94 |
| | <i>Troppi paradisi</i> | 2006 | Einaudi | STP06 |
| | <i>Il contagio</i> | 2008 | Mondadori | SIC08 |

Occorrono alcune precisazioni sui dati della tabella. Presenta eccezioni ai limiti cronologici stabiliti (1991-2011) il citato romanzo camilleriano *Un filo di fumo* e il libro di Sergio Atzeni *Bellas mariposas*. Quest'ultimo contiene il primo e l'ultimo racconto dell'autore: *Il demonio è cane bianco* è stato pubblicato da Le Volpi Editrice già nel 1984 con il titolo *Araj dimoniù, antica leggenda sarda*,²² mentre il racconto *Bellas mariposas* è stato scritto nel 1995 e viene pubblicato postumo l'anno successivo nel volume omonimo.²³ Invece il romanzo *Il bastardo di Mautàna* di Grasso (GBM97) esce per la prima volta nel 1994, edito da Anabasi, ma qui si cita l'edizione Einaudi del 1997. La maggior parte del *corpus* consiste di romanzi, ma oltre al volume di Atzeni, sono inclusi cinque raccolte di racconti: *L'infanzia furlana* (BIF97) e *Le quattro sorelle Bau* (BSB99) di Bartolini,²⁴ *Dieci* (LDIO7) di Longo,²⁵ *Di corno o d'oro* (PCO93) e *L'uovo di Gertrudina* (PUGO3) di Pariani.²⁶

Della maggior parte degli autori sono inclusi nel *corpus* più di un'opera nell'intento di osservare eventuali differenze nella quantità e nella qualità del plurilinguismo. Le eccezioni sono due: *La regina disadorna* di Maggiani (MRD98) e *Verderame* di Mari (MMV07), due romanzi linguisticamente tanto interessanti da meritare di essere inclusi nell'analisi, benché altre opere dei rispettivi autori non siano presi in esame. Il numero maggiore delle opere di Camilleri è dovuto al suo ruolo preponderante nel filone neodialettale e nelle analisi precedenti (mie e altrui). Alcuni autori (Atzeni, Grasso e Longo) sono stati inclusi seguendo i suggerimenti di chi ha seguito questa ricerca fin dall'inizio e poi da altri studiosi incontrati in occasioni di vari convegni. Altri sono stati aggiunti per rendere più completa la rappresentatività geografica del *corpus* (Siti e Bartolini, scomparso nel 2006). Altri ancora mi sono giunti per casi fortuiti (Pariani, Niffoi e Fois). In ogni caso è stato difficile definire il *corpus* per il gran numero di autori che negli ultimi vent'anni hanno deciso di ricorrere all'uso del dialetto nelle loro opere.

Le coordinate spazio-temporali delle opere variano da quelle dall'ambientazione contemporanea a quelle storiche più o meno remote. Di

²² Fu ripubblicato con lo stesso titolo sui numeri 21-22 di «Linea d'ombra» nel 1987, v. ABM96: 9.

²³ I due racconti sono contenuti rispettivamente nelle pp. 11-56 e 61-125 del volume.

²⁴ Il primo volume contiene sette racconti: *Del Friuli, di Codroipo e di mia nonna* (pp. 7-14), *Conegliano ed io* (15-43), *La penitenza* (45-61), *Pursità* (63-80), *Il cavallo Bottecchia* (81-98), *Graffiti di una infanzia cattolica* (99-116) e *A Udine con mia nonna e a Udine da solo* (117-149); il secondo ne contiene quattro: *Le quattro sorelle Bau* (7-44), *Mia madre Olga in filanda* (45-75), *Olga e Giulia nella Conegliano invasa* (77-110) e *Album di famiglia* (111-153).

²⁵ I racconti seguono i dieci comandamenti: *UNO Io sono il Signore Dio tuo, non avrai altro Dio al di fuori di me* (pp. 11-24), *DUE Non pronunciare il nome di Dio invano* (25-39), *TRE Ricordati di santificare le feste* (41-53), *QUATTRO Onora il padre e la madre* (55-63), *CINQUE Non uccidere* (65-78), *SEI Non commettere atti impuri* (79-90), *SETTE Non rubare* (91-102), *OTTO Non dire falsa testimonianza* (103-116), *NOVE Non desiderare la donna d'altri* (117-126) e *DIECI Non desiderare la roba d'altri* (127-144).

²⁶ Il primo volume contiene nove racconti: *Di corno o d'oro* (pp. 9-54), *Fine del gran bigatto* (55-62), *La morale della stalla* (63-76), *Le guerre di Ada* (77-88), *l'utur de la Cassinetta* (89-103), *La volta della Moretta* (104-118), *Tre gozzi e tre cervelli* (119-126), *L'organetto* (127-142) e *L'ultimo treno* (143-152); il secondo ne contiene sei: *Il colore del silenzio* (11-81), *Se tu formi una rosa* (83-129), *La voladora* (131-150), *Per maggiormente regalarLa* (153-170), *Arcangeli di fumo* (171-211) e *L'uovo di Gertrudina* (213-39).

ambientazione contemporanea sono tutte le opere di Camilleri (a Vigata, ossia Porto Empedocle), di Longo (a Napoli e Montenero Lido, in Campania o un Mezzogiorno non meglio definito), di Siti (a Roma e Pisa). Altri autori ambientano nella contemporaneità solo alcune delle loro storie qui considerate: il racconto *Bellas Mariposas* di Atzeni (ABM96, a Cagliari) e il romanzo *Disio* di Grasso (GDI05, in una città siciliana volutamente anonima). Altri romanzi coprono archi temporali di vari decenni che arrivano fino al periodo della loro scrittura (o quasi), come *La pupa di zucchero* della stessa autrice (GPZ01), o *Quando Dio ballava il tango* di Pariani (PQD02). Le altre opere di Pariani contengono racconti di varia data, fino ai secoli passati, tesi fra due poli geografici (più sul versante italiano in PCO93, più su quello sudamericano in PUG03). Nell'estate del 1969 in Lombardia si svolge il romanzo di Mari (MMV07). Altre trame si muovono principalmente nella prima metà del secolo scorso, spesso con riferimenti a eventi reali (i due conflitti mondiali), in varie parti dell'Italia: nel Veneto e Friuli (BIF97, BSB99), a Genova (MRD98), in Sicilia (GBM94) e in Sardegna (FMV06, AFB91). In Sardegna sono ambientati anche i due romanzi di Foix (FSC98, FSD99) che hanno come protagonista un personaggio realmente esistito, l'avvocato Sebastiano Satta (1867-1914), e le opere di Niffi, che raccontano la Barbagia attraverso storie familiari che dal dopoguerra arrivano fino agli anni Ottanta (NVI99, NVS06, NPA09).

1.2 CONTENUTI

In una tale varietà di opere e ambientazioni plurilingui, l'obiettivo della ricerca è tentare di individuare le caratteristiche funzionali, formali e testuali più salienti dell'uso del dialetto, seguendo come guida la metalingua degli stessi autori. L'analisi cercherà di rispondere alle seguenti domande:

- Come e in quali occasioni gli autori commentano il dialetto nel testo?
- Quali funzioni ha il dialetto in questi casi esplicitati?
- Quali forme assume il plurilinguismo in questi casi esplicitati?
- Quali sono le tecniche usate per garantire la comprensione del lettore?
- In che modo la metalingua contribuisce all'interpretazione complessiva del testo?
- Che cosa ci insegna la metalingua sul ruolo del dialetto nella situazione sociolinguistica italiana in generale?

La variazione quantitativa e qualitativa del dialetto nel *corpus* si estende da un'estremità all'altra sul *continuum* del contatto linguistico. Per rendersene conto basta confrontare brevemente due opere che rappresentano anche gli antipodi cronologici del *corpus*: *Il figlio di Bakunin* di Atzeni del 1991 (AFB91) e *Lu campo di girasoli* di Longo del 2011 (LCG11). In AFB91 la quantità di sardismi è limitata in una manciata di inserti, di cui sei tradotti in

note finali. Gli elementi sardi appaiono inoltre come «esclusivo appannaggio di pochi personaggi appartenenti a un basso livello sociale».²⁷ Invece, in LCG11 la narrazione e i dialoghi sono ugualmente investiti da una varietà mista, «fatta di tessere di diversi dialetti campani»,²⁸ chiamata dallo stesso autore “lingua sognata” nei ringraziamenti che chiudono il libro.²⁹ La nota autoriale è seguita da un «Glossario minimo»³⁰ di trenta termini dialettali con le rispettive traduzioni, insufficiente e ridondante allo stesso tempo, visto che il dialetto misto dichiaratamente non reale è comunque comprensibile, e che, se così non fosse, non basterebbe certo un elenco così ridotto. Si tratta di opere diversissime dal punto di vista linguistico, eppure sono entrambe considerate qui sotto il titolo di “plurilinguismo letterario”. Dimostrano come, nonostante la diversità nella quantità, nelle forme, negli usi e nelle funzioni del dialetto, la metalingua dell'autore (paratestuale e non) può fornire una valida guida nell'analisi del plurilinguismo e dialetto letterario.

Nel seguente capitolo (§ 2) saranno prima trattate le questioni legate al plurilinguismo letterario come esito del contatto linguistico. Tra queste c'è la natura diamesica particolare del testo letterario, legata alla sfida mimetica, all'esigenza di creare un'illusione dell'oralità nello scritto (§ 2.1.). Tuttavia, la rappresentazione della realtà plurilingue è solo una delle molteplici motivazioni del plurilinguismo letterario, come dimostrerà la discussione sugli studi precedenti di impronta sociolinguistica e letteraria (§ 2.2.). Vengono citati gli studiosi che hanno individuato nelle forme del plurilinguismo letterario un'analoga gradualità rispetto al parlato, che va dalle singole inserzioni alla commutazione di codice e al mistilinguismo più profondo (§ 2.3.). Dopo la prima parte più generica, sarà esaminato più in dettaglio il plurilinguismo letterario nel contesto italiano (§ 3). Per collocare meglio l'oggetto della presente ricerca, saranno tracciate le tappe principali dell'uso del dialetto nella letteratura italiana come parte integrante dell'evoluzione dell'italiano pre e postunitario (§ 3.1.-3.2.). Un'attenzione particolare sarà naturalmente dedicata alle analisi di vari studiosi sulla neodialettalità della narrativa contemporanea (§ 3.3.). Il quadro sarà completato con un esame quantitativo di dialettalismi e regionalismi nel *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento* (§ 3.4.). Sia dagli studi sulle lingue e letterature di altri Paesi sia da quelli sulla produzione degli autori italiani in varie epoche, emerge la dimensione metalinguistico-traduttiva del plurilinguismo letterario, a cui sarà dedicata una discussione di natura tecnica (§ 4). Saranno trattati come “effetti collaterali” del plurilinguismo letterario la traduzione intratestuale (§ 4.1.), gli elementi paratestuali (§ 4.2.), gli aspetti tipografici (§ 4.3.) e le riflessioni metalinguistiche (§ 4.4.).

²⁷ Sulis (2002: 559).

²⁸ Coletti (2016: 27).

²⁹ LCG11: 183: “Voglio ringraziare inoltre Pietro Maturi, che ha cercato di rendere coerente questa lingua ‘sognata’.”

³⁰ Ivi (185-186).

La parte propriamente empirica della presente ricerca è divisa in due macrocategorie, in base ai commenti metalinguistici individuati nelle opere del *corpus*. La prima (§ 5) riguarda il plurilinguismo e l'uso del dialetto nella descrizione della cultura regionale e della comunità dialettale, intesa come scenografia delle storie narrate dagli autori. La prima sottocategoria include gli aspetti materiali della cultura regionale e dialettale, esemplificati dai *realia* culturospecifici (§ 5.1.). Essi riguardano tipicamente i termini relativi alla gastronomia locale e alle attività settoriali del passato. Questi termini presentano lacune lessicali difficilmente traducibili in italiano. La seconda sottocategoria riguarda invece la dimensione immateriale della cultura regionale (§ 5.2.), rappresentata dalle citazioni (talvolta molto estese) di canzoni, versi, filastrocche, così come di elementi paremiologici e fraseologici dialettali o alloglotti. A parte saranno discussi i casi in cui gli autori descrivono e commentano esplicitamente processi sociolinguistici collettivi e l'uso linguistico della comunità di parlanti descritta (§ 5.3.). Essi includono da un lato fenomeni importanti nella storia della lingua italiana, come l'emigrazione dialettale, la spesso faticosa diffusione dell'italofonia nelle varie regioni e altre situazioni di contatto tra lingue e dialetti. Dall'altro lato gli autori commentano la competenza dialettale come fattore di inclusione o esclusione nella comunità di parlanti e come esito della variazione diatopica, diastatica e diafasica nella situazione sociolinguistica italiana.

La seconda macrocategoria (§ 6) riguarda il plurilinguismo e l'uso del dialetto nella costruzione dei personaggi, intesi come attori delle storie narrate dagli autori, delle loro identità linguistiche. I personaggi sono costruiti linguisticamente sia in base ai nomi utilizzati dalla voce narrante o dagli altri personaggi per riferirsi ad essi, sia attraverso la lingua in cui si esprimono. In primo luogo vengono discussi esempi dialettali di nomi propri (in particolare ipocoristici e soprannomi) e nomi comuni nell'uso referenziale (§ 6.1.). Sarà poi presentato il loro uso vocativo nel dialogo, come esempio dell'oralità dialettale minima. Ai vocativi si aggiungono altri elementi dialettali limitati, come interiezioni, esclamazioni, imprecazioni e intercalari. Tali elementi, tipici dell'oralità, sono tutti accomunati dalla posizione sintattica extrafrasale (§ 6.2.). Seguono le forme di commutazione e mistilinguismo più profonde che caratterizzano i personaggi come dialettalofoni o bilingui, spesso in contrapposizione ad altri personaggi che si esprimono in italiano nel dialogo (§ 6.3.). Infine, saranno presentati i casi in cui gli autori descrivono e commentano processi sociolinguistici individuali per descrivere i personaggi o dar voce alle loro riflessioni metalinguistiche (§ 6.4.). Questi includono le (auto)biografie linguistiche dei personaggi bilingui dall'identità mista o il conflitto tra il rifiuto e la riscoperta del dialetto. Altri esempi dimostrano che la lingua può costituire anche un fattore di forte contrasto tra personaggi principali nella trama, oppure può essere utilizzata, insieme a commenti metalinguistici, per caratterizzare personaggi minori.

Nel capitolo conclusivo (§ 7) saranno interpretate e sistematizzate le osservazioni fatte nell'analisi per rispondere alle domande poste in *incipit*.

2 ESITI LETTERARI DEL CONTATTO LINGUISTICO

2.1 IL PLURILINGUISMO LETTERARIO FRA SCRITTURA E ORALITÀ

L'analisi di testi plurilingui può fornire informazioni utili sulla situazione sociolinguistica di un dato quadro spazio-temporale. Nella sociolinguistica diacronica, il plurilinguismo scritto fornisce un canale alla lingua parlata: sono necessariamente scritti i documenti utilizzati nella ricostruzione delle fasi precedenti di una lingua o di una situazione plurilingue. Alla lingua scritta viene assegnato un ruolo ausiliare rispetto all'oralità: gli studiosi sono interessati ai documenti scritti come riflesso o indizio della variazione e del mutamento nella lingua parlata.³¹ Facendo di necessità virtù, il contatto linguistico nella diacronia è stato studiato in modo particolare nell'Antichità. Il bilinguismo greco-latino della Roma antica è stato oggetto di numerosi studi che si sono mossi da testi letterari latini contenenti elementi greci e dalla produzione epistolare dei rappresentanti delle *élites* via via a materiali meno letterari, come documenti epigrafici che si avvicinano agli usi meno sorvegliati e orali.³² Se gli usi letterari rispecchiano il bilinguismo erudito generalizzato della fascia più alta della società e l'intento di piegare consapevolmente le due lingue a funzioni stilistiche, l'analisi del materiale epigrafico bilingue deve invece affrontare questioni che riguardano la competenza dell'autore e dei destinatari, il prestigio del tipo di testo e la voglia di distinguersi attraverso una scelta linguistica più o meno marcata.³³ I classicisti si sono impegnati a dimostrare che – con dovute riserve – le teorie sviluppate dalla ricerca sulla commutazione di codice perlopiù orale possono dare un contributo valido nell'approfondire il quadro generale del contatto linguistico nell'antichità.

Un altro contesto storico di plurilinguismo che ha visto il proliferare degli studi di impronta sociolinguistica è il Medioevo britannico, a partire dalla situazione diglossica tra il latino e l'antico inglese, mutata poi in triglossia dopo la conquista normanna del 1066 e con il conseguente arrivo del francese. Gli esiti scritti – dai testi teatrali agli atti notarili, ai sermoni e alla corrispondenza femminile – di questo contatto linguistico non sono più considerati marginali né rappresentativi di una lingua corrotta o di scelte stilistiche artificiali, ma sono stati studiati all'interno del quadro teorico del *code-switching* per individuare le strutture grammaticali e le funzioni

³¹ Tuttavia, è semplicistico l'approccio che vede la scrittura come una forma subordinata della lingua e il testo come un filtro che fornisce una resa indiretta e imperfetta di un evento linguistico, che non è stato possibile ascoltare e registrare acusticamente, come sostiene Schneider (2002: 67-73).

³² Adams (2003), Mullen (2015), Ead. - James (2012). Da notare che il plurilinguismo nell'antichità coinvolge anche un gran numero di lingue prelatine, v. Adams - Janse - Swain (2002).

³³ Korhonen (2004). Per le iscrizioni bilingui v. anche Leiwo (2002).

pragmatiche e sociolinguistiche. Gli studiosi hanno osservato come le caratteristiche qualitative e quantitative della commutazione di codice subissero cambiamenti nel tempo e in base al prestigio delle lingue coinvolte. Ad ogni modo, il plurilinguismo nello scritto risulta una strategia testuale ampiamente usata e non stigmatizzata nell'Inghilterra medievale. La commutazione di codice appare inoltre collegata a determinate convenzioni testuali e funzioni pragmatiche.³⁴

Infine, un terzo contesto particolarmente studiato nel settore del *code-switching* è la comunità ispanica degli Stati Uniti (di cui si dirà più avanti).³⁵ Lo studio del bilinguismo delle minoranze latino-americane di varia provenienza nella contemporaneità ha permesso di paragonare l'interazione dello spagnolo e dell'inglese nell'oralità a una varietà di tipi testuali. Infatti, è importante cercare di chiarire il rapporto triplice tra le forme orali, scritte e specificamente letterarie del plurilinguismo. L'analisi dedicata alla differenza tra i diversi esiti del plurilinguismo ci apre, inoltre, una finestra non solo sul modo in cui una data comunità usa le sue lingue, ma anche sulla percezione che essa ha della lingua stessa e della sua diversità.³⁶ I tre contesti di plurilinguismo appena citati, molto diversi dal punto di visto storico, socio-geografico e linguistico, si presentano come picchi di maggiore interesse per colmare gli spazi intermedi. Ciò non accade, tuttavia, perché la pratica della commutazione di codice fosse particolarmente diffusa in quei periodi o assente negli altri; piuttosto, la loro centralità lascia intuire il ruolo dei fattori esterni, per esempio lo status maggiore di una comunità linguistica e culturale, nello studio scientifico e nello sviluppo di un settore di ricerca.³⁷

Recentemente l'interesse per il plurilinguismo scritto in una varietà di testi contemporanei è aumentato, come dimostrano i contributi del volume *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-Language Written Discourse*.³⁸ Il plurilinguismo scritto è analizzato in numerose forme e contesti, e con una grande varietà di *corpora* e metodi. L'estrema contemporaneità offre molti esempi di comunicazione plurilingue mediata dal computer (CMC): dalle risorse linguistiche dei forum calcistici e dai tipi testuali ibridi della *fan fiction* in Finlandia ai messaggi multimodali e pubblicati dagli utenti di Flickr.com in numerose lingue agli SMS trilingui in Senegal.³⁹ Particolarmente fruttuosi appaiono poi i *corpora* eterogenei nei contesti post-coloniali africani o nelle comunità d'immigrati negli USA.⁴⁰ Altri studi sono stati condotti, infine, sul plurilinguismo per esempio nella pubblicità, nelle riviste e nei contesti religiosi.⁴¹

³⁴ Schendl (2012, 2015), Nurmi – Pahta (2012); v. inoltre Kastovsky – Mettinger (2011), Schendl – Wright (2011) e Taavitsainen – Pahta (2004) e Gardner-Chloros (2009: 40) per la bibliografia.

³⁵ Callahan (2004), Jonsson, (2005), Lipski (1982), Montes-Alcalá (2012), Poplack (1980).

³⁶ Gardner-Chloros – Weston (2015: 183, 188), cfr. Sebba, Mahootian – Jonsson (2012).

³⁷ Gardner-Chloros – Weston (2013). Sul bilinguismo storico v. Cooper (1993) e Lubell (1993).

³⁸ Sebba – Mahootian – Jonsson (2012).

³⁹ Kytölä (2012); Leppänen (2012); Lee – Barton (2012); Vold Lexander (2012).

⁴⁰ Mbodj-Pouye – Van den Avenne (2012) e Angermeyer (2012).

⁴¹ Gardner-Chloros (2009: 6, 22-23, 67-68, 114-116).

Benché l'attenzione agli esiti letterari sia stata limitata fino a poco tempo fa, la ricerca sociolinguistica sul contatto linguistico dell'ultimo mezzo secolo ha portato a considerare il plurilinguismo e la commutazione di codice non più un'eccezione, ma una regola. Invece, nello studio della letteratura, ha regnato a lungo l'idea che vede il monolinguisimo come norma e gli autori e le opere plurilingui come un fenomeno marginale e straordinario. Ciò è presumibilmente dovuto (almeno in parte) all'ottica occidentale, specialmente anglo-americana, che associa alle lingue nazionali unitarie i rispettivi canoni letterari monolingui, riecheggiando le ideologie nazional-romantiche ottocentesche. Eppure, diversi periodi e luoghi hanno lasciato testimonianze del plurilinguismo letterario (come la letteratura italiana, v. § 3).⁴² Inteso in senso lato, i suoi frutti non si limitano all'uso di più lingue all'interno dello stesso testo, ma includono anche il "translinguismo" (o "ambilinguismo") degli autori che scrivono (opere diverse) in più di una lingua o in una lingua diversa dalla loro prima lingua, come le poesie in francese dell'austriaco Rainer Maria Rilke, le opere in inglese del polacco francofono Joseph Conrad. La scelta di esprimersi in più lingue o in un'altra lingua dà agli scrittori un modo per fuggire dai vincoli della loro lingua materna o della cultura d'origine. Il translinguismo può dare esito anche all'autotraduzione, come nel caso di Vladimir Nabokov (russo-inglese) e Samuel Beckett (inglese-francese).⁴³ Detto questo, la presente ricerca si concentra sui testi letterari che al loro interno mescolano più lingue e alle tecniche traduttive intratestuali che ne scaturiscono.

Al di là dell'autotraduzione e del translinguismo, il plurilinguismo letterario è intimamente collegato alla traduzione anche in altri modi, come dimostra Meir Sternberg.⁴⁴ Tale rapporto deriva dalla natura graduale e non dicotomica della differenza tra il monolinguisimo e il plurilinguismo. Secondo Sternberg, la letteratura ha fondamentalmente tre modi diversi per rispondere alla sfida mimetica, ovvero alla rappresentazione della realtà del discorso plurilingue attraverso un canale scritto tipicamente monolingue.⁴⁵ La prima strategia, da Sternberg chiamata "restrizione referenziale" (*referential restriction*), consiste nel rifiutarsi del tutto di rappresentare la variazione linguistica, limitando la portata dell'opera letteraria a un mondo unitario e ai personaggi monolingui, e indirizzandola a un pubblico omogeneo. La seconda strategia, "convenzione omogeneizzante" (*homogenizing convention*), che si colloca in una zona intermedia fra le altre due, corrisponde alla rappresentazione della realtà e dei personaggi plurilingui attraverso una resa monolingue uniformata, di fatto traducendo i discorsi immaginati nell'unica lingua dell'opera. La terza strategia, "corrispondenza veicolare" (*vehicular matching*), coincide invece con la scelta di stabilire una corrispondenza tra il rappresentato e il rappresentante:

⁴² Gardner-Chloros – Weston (2015: 184-185), cfr. Foster (1970), Knauth (2007), Prade (2013a).

⁴³ Gardner-Chloros – Weston (2015: 184-186), per il *translinguismo*, v. Kellman (2003). Sull'autotraduzione degli autori italiani, v. § 3 e 4.1.

⁴⁴ Sternberg (1981), cfr. Weston – Gardner-Chloros (2015: 198).

⁴⁵ Per la discussione sulla mimesi della realtà, si rimanda all'ormai classico Auerbach (1956).

descrivere dunque ambientazioni e personaggi plurilingui comunicandone i discorsi con una resa altrettanto plurilingue o dialettale. Lo studioso cita come esempi nel primo caso i romanzi di Jane Austen, in cui la variazione dialettale dei personaggi è ridottissima, e nel secondo *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare con il suo «anti-historical Englishing of the polylingual discourse held in the world of Romans and Egyptians»;⁴⁶ il terzo caso è rappresentato dalla commedia pluridialettale *Pygmalion* di George Bernard Shaw, ma anche dal film bilingue *La Grande Illusion* di Jean Renoir.⁴⁷

Ognuna delle tre strategie tenta dunque di ovviare in diversi modi ai problemi dell'imitazione dell'eteroglossia di un discorso (v. Tabella 2). L'attenzione della presente ricerca è rivolta ai casi di “corrispondenza veicolare”, in cui sia l'oggetto della rappresentazione sia il mezzo usato per rappresentarlo sono entrambi plurilingui e l'autore mira alla riproduzione attraverso la stilizzazione e la selettività della mimesi. Anche nei casi di “convenzione omogeneizzante” l'oggetto è plurilingue, ma il mezzo di rappresentazione è semplificato per motivi estetici e quindi monolingue. Sono in un certo senso estremi i casi di “restrizione referenziale”, in cui non solo il mezzo di rappresentazione, ma anche l'oggetto da rappresentare sono entrambi uniformati e monolingui per motivi di verosimiglianza. Un quarto caso possibile, dichiarato da Sternberg esterno alla sua analisi, è quello diametralmente opposto all'uniformazione linguistica della “convenzione omogeneizzante”. Questa strategia, “promiscuità veicolare” (*vehicular promiscuity*), rovescia la problematica della rappresentazione usando un mezzo plurilingue sbandierato, non motivato dall'intento mimetico per veicolare una realtà possibilmente monolingue. Gli esempi citati da Sternberg spaziano dalla scrittura macaronica e dalle poesie medievali arabo-andaluse (*muwaššah*) allo sperimentalismo del *Finnegans Wake* di James Joyce.⁴⁸

Tabella 2. Quattro tipi di mimesi plurilingue di Sternberg (1981: 224) (elaborata)

| | <i>medium</i> | <i>object</i> |
|-----------------------------------|---------------|-------------------------------|
| 1. <i>referential restriction</i> | unilingual | unilingual |
| 2. <i>homogenizing convention</i> | unilingual | polylingual |
| 3. <i>vehicular matching</i> | polylingual | polylingual |
| 4. <i>vehicular promiscuity</i> | polylingual | variable, possibly unilingual |

Gli autori raramente ricorrono alla corrispondenza veicolare nella sua forma più rigorosa, ovvero senza mediare o “scendere a compromessi” per andare incontro al lettore. Le quattro tecniche di traduzione intratestuale (o “mimesi traduttiva”) individuate da Sternberg, infatti, formano un *continuum* che nella rappresentazione di un oggetto plurilingue si estende dall'estremità plurilingue della “corrispondenza veicolare” a quella

⁴⁶ Sternberg (1981: 224).

⁴⁷ Ivi (222-224).

⁴⁸ Ivi (224), con cui si rimanda a Forster (1970) per la letteratura macaronica.

monolingue della “convenzione omogeneizzante”. Questi gradi intermedi sono: a) “riproduzione selettiva” (*selective reproduction*), b) “trasposizione verbale” (*verbal transposition*), c) “riflessione concettuale” (*conceptual reflection*) e d) “attribuzione esplicita” (*explicit attribution*). Il primo grado rappresentato, quello della “riproduzione selettiva”, è una strategia *pars-pro-toto*, in cui un numero limitato di elementi alloglotti è utilizzato per rappresentare il plurilinguismo e la commutazione di codice più consistenti. Il secondo, la “trasposizione verbale”, mira a riprodurre l’interferenza linguistica, cioè una resa malformata di un parlante non nativo. Il terzo, la “riflessione concettuale”, tende a cancellare le differenze linguistiche, ma a conservare le norme socio-culturali divergenti per rappresentare la pluralità della realtà descritta. Infine, il quarto, l’“attribuzione esplicita”, contiene un’indicazione verbale sul fatto che un personaggio usi una data lingua.⁴⁹

Appare utile confrontare queste tecniche con quelli che Rainier Grutman chiama i “sei gradi di apertura testuale alle lingue straniere”, descritti per illustrare la motivazione realista del plurilinguismo (v. Tabella 3). Grutman indica la comprensione e la verosimiglianza come antipodi di un *continuum* su cui si collocano le varie scelte degli autori nella rappresentazione realistica del plurilinguismo letterario (v. § 2.2.). La comprensione e la verosimiglianza corrispondono alla “convenzione omogeneizzante” e alla “corrispondenza veicolare” di Sternberg. Tra queste due estremità si articolano i vari gradi individuati nelle due analisi, in larga misura corrispondenti e talvolta complementari. Più vicino alla rappresentazione monolingue, mossa dal criterio di comprensione, c’è l’uso dei commenti metalinguistici (“attribuzione esplicita” di Sternberg) per alludere al plurilinguismo senza la presenza effettiva di elementi alloglotti sulla pagina. Il narratore o il personaggio osservano esplicitamente le scelte di usare una data lingua. Questo commento può essere puramente narrativo, oppure può accompagnare il discorso diretto che si presume si svolga in un’altra lingua, ma che viene reso nella lingua principale del testo (la differenza che Grutman fa tra i tipi 1. e 2.).

La “rappresentazione fittizia” della L2 (tipo 3. di Grutman) e la “riflessione concettuale” (tipo c) di Sternberg) divergono leggermente, ma la sostanza è la stessa: pur mancando i commenti espliciti al plurilinguismo, si allude a esso attraverso la diversità di riferimenti culturali e di elementi linguistici minimi: calchi e indizi fonetici o semantici, da un lato, *realia* e allocutivi, dall’altro (elementi che Grutman colloca invece nel tipo 4.). Questi primi gradi sono accomunati dalla natura implicita del plurilinguismo letterario.⁵⁰

⁴⁹ Sternberg (1981: 225-235), Weston – Gardner-Chloros (2015: 199).

⁵⁰ Grutman (2002: 332-335); Sternberg (1981: 230-232). I termini L1 e L2 (lingua prima/seconda), usati da Grutman risultano problematici, in quanto sono concetti legati all’apprendimento della lingua.

Tabella 3. Confronto tra i “sei gradi di apertura testuale alle lingue straniere” di Grutman e la scala di “mimesi traduttiva” di Sternberg (elaborata)⁵¹

| LA MOTIVATION RÉALISTE DE L'HÉTÉROLINGUISME | TRANSLATIONAL MIMESIS |
|---|--|
| Compréhension | Homogenizing convention |
| 1. Commentaire en L1 sans représentation de L2 (ellipse), p.ex.: “Il s’exprimait dans ce français recherché que parlaient nos grands-parents”. (La Guerre et la Paix, Tolstoï). | d) Explicit attribution: a direct statement by the reporter's/ reportee's concerning the language (or some aspect of it) in which the reported speech was originally made; also unexemplified, pure telling |
| 2. Commentaire/attribution en L1 avec représentation homogène de L2 (traduction), comme dans les troisième (1873) et quatrième (1880) éditions de La Guerre et la Paix. | |
| 3. Représentation fictive de L2. La syntaxe, la sémantique (calques) ou la phonétique des énoncés en L1 suggère une origine L2. C’est souvent le cas des parlers imaginaires et des accents étrangers, tel celui de Nucingen chez Balzac, qui ne sont que du LI travesti. | c) Conceptual reflection: the impression of heterolingualism through culturally typical/ typified topics, interests, attitudes, <i>realia</i> , forms of address, fields of allusion, or paralinguistic features |
| 4. Échantillonnage de L2, mais sans dépasser le seuil de la phrase ou de la proposition (“intra-sentential code-switching”), p. ex.: emprunts lexicaux, noms propres (Blake), expressions figées (“By Jove!”) en L2. | a1) Selective reproduction: minimal units, mimetic clichés, expressive interjections, tags, mannerisms, <i>pars-pro-toto</i> |
| 5. Représentation hétérogène incorrecte de L2 qui s’étend à des propositions ou des phrases entières mais trahit l’identité LI du locuteur (syntaxe, sémantique, phonétique). C’est l’inverse de 3, p. ex.: un personnage francophone qui s’exprime en mauvais anglais dans un roman écrit en français. | b) Verbal transposition: the poetic or communicative twist given to what sociolinguists call bilingual interference, stylized mimesis of form, “foreign accent” |
| 6. Représentation hétérogène correcte de L2 qui va au-delà de l’échantillonnage lexical pour atteindre le niveau transphrastique (“supra-sentential code-switching”), p. ex. le dialogue français entre Anna Pavlovna et André Bolkonski chez Tolstoï. | a2) Selective reproduction: intermittent quotation of the original heterolingual discourse as [...] supposed to have been uttered by the fictive speaker(s), a mimetic synecdoche |
| Vraisemblance | Vehicular matching |

Il plurilinguismo letterario diventa sempre più esplicito nei gradi successivi via via che emergere la presenza concreta degli elementi alloglotti nel testo. La “riproduzione selettiva” (tipo a) di Sternberg) è suddivisa in due categorie distinte da Grutman (tipi 4. e 6.). Nel primo (a1./4.) sono inclusi elementi alloglotti minimi: interiezioni, espressioni idiomatiche e locuzioni cristallizzate, utilizzate soprattutto per creare contrasto tra i personaggi e

⁵¹ Grutman (2002: 335); Sternberg (1981: 225-235).

rappresentare il plurilinguismo più esteso nella forma ristretta. Si tratta di singole inserzioni, e Grutman (che parla di “*code-switching* intratestuale”) include qui anche prestiti e l’uso allocutivo dei nomi propri, che invece Sternberg associa al tipo c).⁵² La “trasposizione verbale” (tipo b) di Sternberg) è formulata invece da Grutman come “rappresentazione eterogenea incorretta di L2”, ma entrambi si riferiscono alla riproduzione dei tratti che tradiscono un parlante non nativo. Infine, arrivando all’estremo opposto della rappresentazione plurilingue, mossa dal criterio di verosimiglianza, alla forma più estesa della “riproduzione selettiva” (tipo a2 di Sternberg) corrisponde la “rappresentazione eterogenea corretta di L2” (tipo 6. di Grutman), esemplificata da frasi o unità maggiori alloglotte che riproducono più o meno fedelmente il discorso plurilingue immaginato. Come osserva Sternberg, tutte le categorie creano una sorta di citazione mista che combina con varie gradazioni il punto di vista del narratore e del personaggio (*quotational interference*) ed esibisce il plurilinguismo della realtà rappresentata in modo implicito o esplicito.⁵³

Con questo confronto ho cercato di dimostrare la necessità di integrare le diverse prospettive di analisi, linguistica e letteraria, ma anche traduttologica, per una comprensione più approfondita del fenomeno del plurilinguismo letterario. Pur essendo l’attenzione di Sternberg rivolta prevalentemente al valore artistico di queste tecniche di mimesi traduttiva, non gli sfugge il legame con la realtà sociolinguistica e con le questioni relative ai gradi del contatto linguistico e alla competenza del lettore.⁵⁴ Grutman, a sua volta, parte dalla funzione mimetica e si serve dei modelli sviluppati nella commutazione del codice per analizzare la gamma di forme letterarie plurilingui, ma riconosce che la motivazione realistica è solo una delle molteplici funzioni che l’interazione di più lingue in un testo letterario può assumere.⁵⁵ Mentre le motivazioni relative alla composizione e all’estetica del testo saranno discusse nel paragrafo successivo (§ 2.2.), e la traduzione intratestuale e i commenti metalinguistici avranno una trattazione a parte (§ 4), è utile approfondire preliminarmente la natura del plurilinguismo letterario al crocevia tra l’oralità e la scrittura.

Un testo letterario diverge da altri tipi di testo principalmente per la sua caratteristica dimensione diamesica, ovvero la rappresentazione dell’oralità nello scritto.⁵⁶ Il testo letterario è un prodotto altamente consapevole ed elaborato: nella sua natura scritta, esso rappresenta la lingua nella sua forma grafico-visiva e lineare. Il mittente e il destinatario del testo (messaggio),

⁵² Grutman (2002: 335-336); Sternberg (1981: 226): “Such ready-made locutions may have little intrinsic importance, merely functioning like the bundle of distinctive features within the phoneme: to denote otherness by way of opposition. [...] Even more significant, what underlines the mimetic role of selective reproduction is the fact that, unlike vehicular matching on a large scale, it does not necessarily require or presuppose bilingual competence on the reader’s part, certainly not beyond a minimal standard and not to an equal degree in all periods and genres.”

⁵³ Grutman (2002: 335-336); Sternberg (1981: 226-227, 235).

⁵⁴ Sternberg, 1981: 235); Weston – Gardner-Chloros (2015: 199).

⁵⁵ Grutman (2002: 332-333).

⁵⁶ Mioni (1983: 508-510).

possono essere separati non solo da un divario spazio-temporale anche notevole, ma anche dall'interferenza di altri agenti, quali traduttori, filologi oppure editori. Ciononostante, uno dei suoi obiettivi – e almeno nell'epoca moderna e contemporanea spesso considerato indicativo della sua qualità letteraria – è riuscire a rappresentare o simulare il parlato. Eppure si tratta di un uso linguistico per molti versi diametralmente opposto: una lingua non più accuratamente progettata, ma spontanea e poco o per nulla pianificata; una lingua prodotta e recepita attraverso il canale fonico-acustico nella compresenza degli interlocutori, caratterizzata dalla sovrapposizione e dall'immediatezza. Questo paradosso, chiamato “illusione dell'oralità” da Liisa Tiittula e Pirkko Nuolijärvi,⁵⁷ è legato a doppio filo al plurilinguismo: da un lato, la presenza degli elementi alloglotti e dialettali è spesso (sebbene non esclusivamente) collegato al discorso diretto e agli altri modi di rendere l'oralità sulla pagina; dall'altro, la stessa variazione tra i livelli del discorso testuale – la diegesi, la mimesi e le forme intermedie – conferisce al testo una pluralità di voci.⁵⁸ Soprattutto il ricorso al dialetto, in quanto varietà tradizionalmente o principalmente orale, ha un ruolo essenziale nella creazione dell'illusione dell'oralità sulla pagina per la sua marcatezza diatopica e per la sua riconoscibilità come diverso dalla lingua principale del testo.

È risaputo che quella tra lingua scritta e lingua orale non è una differenza netta: le forme si mescolano e si sovrappongono (seppur parzialmente) e formano un *continuum* diamesico piuttosto che una dicotomia di due forme separate, sia nel repertorio di un parlante-scrivente sia nella comunità linguistica nel suo insieme. Seguendo le teorizzazioni di Peter Koch e Wulf Österreicher, il *continuum* diamesico si distende tra gli estremi di immediatezza/vicinanza e distanza comunicativa in una gamma di gradi intermedi o combinazioni di parametri, che sono compresenti in diverse proporzioni e caratterizzano ciascuna situazione comunicativa.⁵⁹ Le caratteristiche delle situazioni prototipiche della vicinanza e della distanza possono essere sintetizzate nel seguente modo: la prima – tipicamente rappresentato dal parlato spontaneo – è caratterizzata dai fattori cognitivi, psicologici, sociali e discorsivi legati a spontaneità, immediatezza, informalità/intimità, comunicatività e dialogicità, emotività e soggettività, vicinanza spazio-temporale e informazione condivisa. A questi fattori si contrappongono quelli che formano la situazione di distanza prototipica: possibilità di pianificare e formulare il messaggio, distanza dall'interlocutore (monologicità), non-affettività, distanza sociale (ufficialità, formalità, estraneità), razionalità, oggettività, distanza spazio-temporale, comunicazione mediata (tipicamente scritta) e indipendenza dal contesto.⁶⁰

Sebbene un'opera letteraria nel suo insieme corrisponda a una situazione comunicativa di distanza, al suo interno l'autore si muove lungo un

⁵⁷ Tiittula – Nuolijärvi (2013), di “paradosso” parla invece Lakoff (1982: 244).

⁵⁸ Bakhtin (1984).

⁵⁹ Koch – Österreicher (1985) e Koch (2011).

⁶⁰ Koch – Österreicher (1985) in Freunek (2007: 31); cfr. Tannen (1982b) e Halliday (1989).

continuum per rappresentare situazioni di vicinanza. Come notano Tiittula e Nuolijärvi, in una situazione di vicinanza si usano tipicamente dialetti, socioletti e altre varietà linguistiche che tengono in considerazione i fattori diastratici e diatopici dell'interlocutore (*status* sociale, appartenenza a un determinato gruppo o classe sociale o area di provenienza).⁶¹ Le caratteristiche dell'uso linguistico creano l'impressione di una situazione in cui vengono tipicamente utilizzati. L'autore usa la variazione del parlato per un determinato motivo, per esempio per descrivere personaggi, i loro rapporti interpersonali o la situazione in generale. Dall'altra parte, il dialetto o altre varietà marcate saltano all'occhio e attirano l'attenzione del lettore, finché il loro utilizzo nella letteratura rimane un elemento di contrasto, qualcosa di diverso. L'utilizzo delle forme devianti dalla norma nella narrativa può assumere la funzione di distanziare e stigmatizzare un personaggio oppure quella di creare un effetto comico, ludico e satirico. La lingua gioca un ruolo essenziale nel significato globale di un'opera: la soluzione più adatta per la rappresentazione dell'oralità nella letteratura in una data situazione dipende dagli obiettivi estetico-stilistici dell'autore e dell'opera nella sua totalità.⁶²

Il parlato creato dalla (e nella) lingua letteraria è collegato al parlato di uso reale, ma non ne costituisce mai una replica esatta. Il parlato letterario non deve essere considerato una trascrizione fedele da valutare con i parametri di autenticità, bensì una rappresentazione più credibile possibile e soprattutto riconoscibile come lingua orale. Ciononostante, l'assunzione che la rappresentazione del dialetto nella narrativa debba rispondere a una non meglio definita pretesa di autenticità, è dura a morire. Per risultare autentico, il parlato letterario deve contenere una certa quantità di tratti del parlato reale, ma non le va cercata una forma equivalente "esatta" nella realtà (e lo sa chiunque abbia provato a leggere le traslitterazioni di dialoghi reali). Invece, va analizzato come una parte del mondo letterario, fittizio. Lo scopo principale di un autore è creare un'opera letteraria, non l'accuratezza fonetica.

L'autore può, tuttavia, adoperare la stessa scala di variazione linguistica che vale per la realtà, ovvero caratterizzare linguisticamente tra di loro personaggi provenienti da aree diverse e parlanti dialetti diversi e mettere in risalto il contrasto tra di loro. Analogamente può descrivere personaggi che si differenziano per età, professione e altre caratteristiche diastratiche e per le conseguenti differenze e similitudini nel loro uso linguistico, e così facendo descrivere il panorama socio-culturale di tutta la comunità. Ogni parlante, e quindi ogni personaggio letterario, ha il suo repertorio linguistico. L'"autenticità" o la "credibilità" del suo modo di esprimersi non si basa solo sulla varietà orale-letteraria usata, ma anche sulla variazione nel suo uso linguistico. Essenziali sono le associazioni o connotazioni che le caratte-

⁶¹ Tiittula – Nuolijärvi (2013: 37-42).

⁶² Il testo letterario condivide molte caratteristiche con altri tipi di testo d'arte "poco vincolanti" (Sabatini 1990b, 1999), come quelli poetici e naturalmente quelli teatrali. Altri tipi di testo che rappresentano l'oralità, pur essendo mediati dalla scrittura, stanno invece nascendo ed evolvendo davanti ai nostri occhi, come le varie forme di CMC, v. Orletti (2004); Tavosanis (2011).

ristiche dell'oralità rese nello scritto riescono a suscitare. Il nocciolo della questione non è quindi l'autenticità, perché il parlato letterario non può essere autentico, bensì la rappresentazione delle caratteristiche tipiche e riconoscibili dell'uso orale.⁶³

Gli scrittori hanno a loro disposizione diversi strumenti per creare l'illusione dell'oralità sulla pagina. Il lessico e la fraseologia sono il modo più evidente e frequente per esprimere oralità e per segnalare di quale varietà linguistica si tratta – lingua aulica, gergo o dialetto, per esempio. Anche i tratti fonetici e morfologici sono uno strumento essenziale nella descrizione delle variabili extralinguistiche diatopiche e diastratiche, quali la provenienza regionale, l'età o la posizione sociale. Possono essere limitati alla grafia o messi ulteriormente in risalto attraverso l'uso dei commenti metalinguistici (v. Tabella 3 sopra). L'alternanza dei turni (domanda-risposta, battuta-controbattuta) e l'uso di segnali discorsivi, reiterazioni e direttivi contribuiscono alla forma dialogica tipica dell'oralità. Queste caratteristiche sfociano spesso nei tratti più diffusi, stereotipati o ipercaratterizzanti, quasi blasoni, facilmente riconoscibili al lettore che però lasciano intatta la struttura profonda della lingua principale del testo.⁶⁴

Un aspetto particolarmente interessante dell'illusione dell'oralità sono infine gli allocutivi, che spesso accompagnano le battute dialogiche. Oltre a indicare il destinatario, se sono coinvolti più personaggi, veicolano anche informazioni sullo *status* della persona a cui chi parla si rivolge e sul rapporto tra gli interlocutori. I contenuti emotivi possono essere veicolati con particolari vocativi affettivi. L'uso degli allocutivi è collegato anche a un'altra differenza importante tra il parlato e lo scritto, ovvero il contesto deittico. Il dialogo spontaneo reale è molto implicito per via della condivisione della situazione comunicativa e può essere capito spesso solo dagli interlocutori coinvolti. Il dialogo letterario, invece, si muove su due livelli: quello tra i personaggi e quello tra l'autore e il lettore. Dal momento che esso viene indirizzato anche (e soprattutto) ai lettori esterni e non coinvolti, dev'essere più esplicito, più indipendente dal contesto e meno legato alle coordinate spazio-temporali.⁶⁵

Finora l'illusione dell'oralità è stata trattata come se fosse limitata esclusivamente al dialogo letterario, ma il panorama dei diversi livelli testuali è in realtà più complesso dell'opposizione tra "mimesi" e "diegesi" della poetica aristotelica. In estrema sintesi, se la mimesi riguarda l'illusione creata dal poeta sul fatto che a parlare sia qualcun altro, invece la diegesi si riferisce all'espressione narrativa dello stesso poeta.⁶⁶ A un livello più specificamente linguistico, la mimesi fa riferimento al discorso diretto (DD), uno dei tipi del discorso riportato (DR), ovvero della «riproduzione / citazione di discorsi o parti di discorsi appartenenti a una situazione

⁶³ Tiittula – Nuolijärvi (2013: 11-19).

⁶⁴ Ivi (43-45, 56-69), cfr. Green (1982).

⁶⁵ Ivi (25-26, 46), cfr. Rader (1982).

⁶⁶ Rimmon-Kenan (2005: 109-110)

enunciativa diversa rispetto all'enunciazione in corso», per esempio «Pietro chiese: “Posso uscire?”». ⁶⁷ Il DD è caratterizzato dalla letterarietà della citazione: la divisione tra i due locutori è netta, così come quella tra i due piani enunciativi, citante e citato. Nella narrativa il DD dei personaggi è tipicamente subordinato al discorso diegetico del narratore e collocato al suo interno, come incastonato. Di solito è incorniciato dal segmento narrativo – frase citante – che lo precede o segue, ed è segnalato con l'uso degli elementi tipografici, come virgolette o trattini. Quando il dialogo dei personaggi, invece, non è introdotto da una frase citante, si tratta del discorso diretto libero (DDL), in cui il narratore non partecipa lasciando “liberi” i personaggi, per esempio «Pietro si guardò attorno. Posso uscire?». ⁶⁸ Il personaggio può quindi assumere il ruolo del narratore nei confronti della sua narrazione, ma conservare allo stesso tempo il ruolo del personaggio nei confronti del testo. Tuttavia, il dialogo (o monologo) letterario è presentato nella forma del DD ed è il livello del testo più tipicamente utilizzato per la rappresentazione dell'oralità: quando i personaggi parlano, l'autore-narratore sembra rimanere dietro le quinte o addirittura sparire. Con il DD mimetico l'autore crea l'illusione di imitare la realtà, anche se quest'illusione è sempre variamente stilizzata e mediata. La mimesi non è circoscritta solamente nel DD: tutta l'opera può essere scritta in prima persona singolare e in una forma linguistica vicina all'oralità, e la trama può essere raccontata dal protagonista-narratore-io agli interlocutori compresenti in modo da creare una situazione in un certo senso dialogica. ⁶⁹

La controparte del discorso mimetico è la narrazione diegetica, ovvero il discorso indiretto (DI), con cui si esprime il compito del narratore di organizzare in modo attivo la narrazione dei fatti e di trasmettere le parole dei suoi personaggi, per esempio «Pietro chiese se poteva uscire». ⁷⁰ Nonostante siano visibili anche qui i due locutori, il DI è caratterizzato dalla riformulazione della discorso da riportare a opera di un unico locutore che deve chiarire nella frase citante di che tipo di atto linguistico si tratti (un verbo che indica per esempio un'affermazione, una domanda, una richiesta o un ordine). Si possono distinguere diversi tipi di DI in base al grado di coinvolgimento della voce narrante: da un riassunto diegetico “puro”, in cui l'autore si limita a riportare l'atto del parlare senza specificare cosa sia stato detto e in che modo, si va a un discorso che pur nella sua forma indiretta contiene elementi mimetici relativi allo stile dell'enunciato da riportare. La suddivisione in diversi tipi di discorso non è dunque netta, ma ancora una volta un *continuum* con diversi gradi intermedi, che definiscono il rapporto tra il narratore e i personaggi. Più indiretta è la rappresentazione del parlato, più forti sono la voce narrante e la sua presa sul racconto e sui personaggi, mentre il discorso diretto rinuncia a tale controllo. Anche se la rappresenta-

⁶⁷ Colella (2014: 333).

⁶⁸ Colella (2014: 333).

⁶⁹ *Ibid.*, Rimmon-Kenan (2005: 113), Tiittula – Nuolijärvi (2013: 19-20).

⁷⁰ Colella (2014: 333).

zione del parlato si avvicina alla mimesi vera e propria, il narratore che “cita” i personaggi e riduce l'immediatezza è sempre coinvolto.⁷¹

A metà strada tra la diegesi e la mimesi si colloca il discorso indiretto libero (DIL), chiamato “l'incontro-assimilazione tra diegesi e mimesi”.⁷² I punti di vista del narratore e dei personaggi si intrecciano fino al punto, che non è sempre possibile distinguere in modo univoco i due locutori, per esempio «Pietro si guardò attorno. Poteva uscire?». ⁷³ Il DIL è caratterizzato di solito dalla mancanza di una frase citante e degli elementi grafici (virgolette o trattini) che segnano la citazione. Per quanto riguarda la morfosintassi, il DIL mantiene la terza persona e il tempo verbale del DI, che è sempre un passo o due indietro rispetto al discorso del personaggio. Invece, nell'uso degli elementi deittici e di intercalari, vocativi, interiezioni o lessico diatopicamente e diastraticamente marcato, il DIL si allinea al DD. L'illusione dell'oralità del DD si conserva dunque meglio nel DIL che nel DI: le caratteristiche come le strutture e lo stile dell'oralità, espressioni cristallizzate o locuzioni, interiezioni, ripetizioni sono accolti nel DIL.⁷⁴ La natura ibrida del DIL è sintetizzata da Giovanni Nencioni:

Nel caso dell'indiretto libero il minor rigore delle trasposizioni, cioè dell'omologazione sintattica, e l'ampia ammissione di modi del parlato producono un fenomeno piuttosto di contaminazione o di amalgama che d'inclusione, timoneggiato dai fondamentali indici del tempo e dello spazio, non però sufficienti a distogliere il citante da un più vincolato riferimento al messaggio citato.

Giovanni Nencioni (1983: 158-159)

Non è sempre possibile stabilire in termini linguistici se si tratta o meno di DIL, ma è necessaria un'interpretazione del testo nella sua totalità. Spesso il DIL riguarda osservazioni, valori, attitudini o punti di vista del personaggio. L'autore si muove tra vari livelli di rappresentazione creando un discorso stratificato e polifonico, e ciò significa che nell'analisi della rappresentazione del parlato non possiamo limitarci al solo dialogo, ma dobbiamo tenere in considerazione anche il modo in cui l'oralità affiora in altri livelli del discorso.

2.2 LE MOLTEPLICI FUNZIONI DEL PLURILINGUISMO LETTERARIO

Nonostante la letteratura sia sempre una riflesso dell'epoca e della società che la produce, essa nasce e vive anche nel suo proprio mondo secondo le sue condizioni caratteristiche. Così, anche il plurilinguismo o l'uso letterario del

⁷¹ Ivi (333-334), Rimmon-Kenan (2005: 111), Tiittula – Nuolijärvi (2013: 20-21).

⁷² Mortara Garavelli (1985: 104).

⁷³ Colella (2014: 333).

⁷⁴ Ivi (333-334), Rimmon-Kenan (2005: 114-116), Tiittula – Nuolijärvi (2013: 22-24).

dialetto possono avere funzioni diverse, non solo in epoche diverse, ma anche nella stessa epoca in opere diverse o ancora nella stessa opera in contesti diversi. La funzione della variazione linguistica nell'insieme di un'opera letteraria riflette i modi di parlare dell'epoca e della comunità descritta, ma al di là di questo gioca sempre un ruolo importante nell'insieme estetico-stilistico dell'opera letteraria in questione. Pertanto, i dettagli dell'uso linguistico vanno interpretati sempre *iuxta propria principia*, all'interno dell'opera. Un'opera letteraria si colloca sempre in due contesti, uno reale e un altro letterario e vive in due epoche diverse, quella del momento della sua scrittura e lettura (che a loro volta possono essere distanti nel tempo e nello spazio), e quella letteraria, ossia il contesto in cui si svolge la trama.⁷⁵

Gli studi di impronta sociolinguistica sulle funzioni del plurilinguismo letterario confermano questa molteplicità. La commutazione di codice spesso appare confinata nel dialogo e nel monologo interiore (il flusso di coscienza) e contribuisce ad aumentare l'impressione di oralità, informalità e realismo di un testo. Il plurilinguismo si presta alla rappresentazione dei parlanti stranieri o non nativi e alla caratterizzazione dei personaggi attraverso idiosincrasie linguistiche. La scelta di riflettere le pratiche discorsive della comunità descritta può avere un esplicito intento di rifiuto delle norme letterarie. Tuttavia, non tutte le motivazioni sono riconducibili all'uso orale reale in una società plurilingue: gli autori impiegano il bilinguismo individuale e ricorrono al proprio repertorio come tecnica letteraria e artistica per una serie di effetti specifici, dal ludico, umoristico e satirico al metrico (nel caso della poesia). In determinate circostanze storico-geografiche e sociali, come nei contesti post-coloniali, di minoranze linguistiche storiche e di comunità d'immigrati, il plurilinguismo si presenta come un compromesso tra la lingua maggioritaria veicolare e un'altra minoritaria o locale. Quest'ultima serve sia per rappresentare la cultura sia per rivendicare o connotare positivamente identità individuali e collettive. Oltre alla questione dell'accessibilità al pubblico, gli autori devono fare i conti anche con le norme e gli ideali linguistici della propria società, che possono valutare il plurilinguismo letterario negativamente o tollerarlo solo in alcuni generi (per esempio teatro e poesia). In questi casi la scelta di includere più lingue all'interno di un'opera letteraria diventa una presa di posizione altamente consapevole e perfino conflittuale.⁷⁶

Il plurilinguismo letterario non è certamente un fenomeno nuovo, diverse epoche storiche hanno prodotto letteratura come frutto di un repertorio bi o plurilingue.⁷⁷ Come dimostrano i contributi nel recente volume intitolato (*M*)*Other Tongues: Literary Reflexions on a Difficult Distinction*, autori di lingue, culture e biografie diverse sono stati accomunati dalla necessità di scoprire la propria espressione personale e distinguerla dalle altre, da una

⁷⁵ Tiittula - Nuolijärvi (2013: 19), Orioles (2000b: 5).

⁷⁶ Gardner-Chloros - Weston (2015: 186-188), cfr. Gardner-Chloros (2009: 20-21).

⁷⁷ Foster (1970), v. anche De Clercq - Labrie (1996); Knauth (2007).

personalissima e spesso travagliata “questione della lingua”.⁷⁸ Inoltre, nessuna lingua esiste nel vuoto: le lingue nascono e crescono in contatto con altre lingue tra parentele, interferenze e prestiti. Eppure, sembra irriducibile la necessità di individuare una nostra lingua e separarla da tutte le altre. Il plurilinguismo permette l’uso di lingue altre per riferimenti intertestuali, per voci e connotazioni diverse.⁷⁹ D’altro canto, il plurilinguismo letterario può veicolare il senso di alienazione, sradicamento, distacco e liminalità, inteso come condizione marginale o ambigua tra le due (o più) lingue e culture.⁸⁰ Fenomeno di per sé antichissimo, il plurilinguismo letterario sembra stia diventando più frequente per via della globalizzazione e dell’aumento dei flussi migratori, dando luogo, di fatto a una «letteratura di/in esilio».⁸¹

Nel precedente paragrafo è già stata avviata la discussione sul realismo del plurilinguismo letterario. Ispirandosi alla teorizzazione tripartita del formalista russo Boris Tomachevski, Rainier Grutman – che sceglie di usare il termine *hétérolinguisme* – distingue la “motivazione realista” (*motivation réaliste*) da altre due macrocategorie, la “motivazione compositiva” (*motivation compositionnel*) e quella “estetica” (*motivation esthétique*).⁸² Come si è detto, la prima risponde a un’esigenza di verosimiglianza, speculare alla necessità di creare un testo che sia comprensibile al lettore (v. Tabella 3 in § 2.1.). Secondo Grutman, questa prima motivazione è la più facile da individuare, perché presenta una certa corrispondenza – o probabilità realistica – con il contesto storico-sociale. Sembra rispecchiare, cioè, una visione referenziale della letteratura, caratteristica all’epoca moderna e contemporanea, con l’obiettivo di rappresentare in modo realistico il mondo, personaggi e gruppi sociali.⁸³

Per esemplificare la motivazione realista, Grutman cita il romanzo storico *La Terre paternelle* (1846) di un avvocato di Montreal, Patrice Lacombe. Descritta come una sorta di precursore della letteratura di minoranza, l’opera racconta il conflitto *québécois* nel periodo successivo al passaggio del Canada dalla Francia alla Gran Bretagna alla fine del Settecento. La conseguenza linguistica del conflitto, l’imposizione del monolinguismo inglese ai riluttanti parlanti francofoni, è resa non solo con l’integrazione realistica degli elementi della “lingua dell’invasore”, ma anche attraverso osservazioni esplicite sulla lingua. Appare chiaro che un’analisi che si concentri solo sull’aspetto quantitativo del plurilinguismo mimetico (*la rumeur sociale*), non può che essere parziale. Insieme alla lingua vanno esaminate le caratteristiche della diglossia esterna, o altro tipo di convivenza delle lingue o bilinguismo in una società, che il plurilinguismo letterario riflette.⁸⁴

⁷⁸ Prade (2013a). Cfr. Schmeling – Schmitz-Emans (2002), Brugnolo – Orioles (2002).

⁷⁹ Prade (2013b: 2-4), cfr. Bakhtin (1984).

⁸⁰ Hess (1996), Omole (1987).

⁸¹ Englund – Olsson (2013).

⁸² Tomachevski (1925) in Grutman (2002: 332-333).

⁸³ Grutman (2002: 332-337).

⁸⁴ Ivi (333-336).

La motivazione compositiva è descritta da Grutman ricorrendo a *Guerra e pace* (1863-1869) di Lev Tolstoj, un'opera plurilingue famosa per la rappresentazione realistica dei personaggi e del loro modo di parlare, a cui si sono dedicati sia i sociolinguisti sia gli studiosi di letteratura. Infatti, «le lecteur est apparemment invité à décoder la présence de la langue étrangère à l'aide d'un protocole de type réaliste», ma la funzione dell'uso consistente della lingua francese accanto al russo si spiega in modo più convincente con la motivazione compositiva.⁸⁵ Certo, l'uso del francese o la frequente commutazione franco-russa riflettono le pratiche plurilingui reali dell'aristocrazia russa del primo Ottocento. Il francese non si limita a dare un tocco di "colore locale" o a soddisfare l'esigenza di verosimiglianza. Come osserva Grutman, un gran numero di elementi alloglotti – parole, ma anche sintagmi, frasi e unità maggiori – costellano tutta l'opera, per di più senza l'aiuto delle tecniche di traduzione intratestuale.⁸⁶ La quantità di passaggi francesi, così come la loro dimensione intra e interfrasale, dà al romanzo una forte impronta plurilingue e richiede uno sforzo notevole ai lettori.⁸⁷

D'altronde, la resa dei dialoghi che vedono coinvolti personaggi bilingui nel romanzo di Tolstoj non è una costante: variano il francese, il russo e il *code-switching* tra le due lingue. In più le parole dei personaggi non russofoni possono essere riportate anche "in traduzione" (per esempio Napoleone in russo). Ecco perché le scelte linguistiche a prima vista irregolari dell'autore sembrano rispondere a un criterio funzionale, relativo alla composizione e alla focalizzazione. Insieme alla variazione linguistica varia anche la distanza diegetica: ora il narratore riporta in modo distaccato le parole francesi dei personaggi, ora le accorpa nella narrazione in russo attraverso vari gradi di discorso indiretto libero o monologo interiore (*quotational interference* di Sterberg v. § 2.1.). La scelta tra le due lingue da parte di un personaggio bilingue può anche avere funzioni discorsive o emotive, per esempio indirizzare le proprie parole a un interlocutore piuttosto che a un altro, o esprimere il cambiamento di atteggiamento, come nel caso del francofilo principe Andrej Bolkonskij, che dopo la sconfitta dei russi e sul punto di morire, riflette in russo, e non in francese, sulla perdita di prestigio di Napoleone ai suoi occhi. Infine, i numerosi commenti metalinguistici contenuti nel romanzo e riferiti alla competenza o preferenza linguistica hanno un ruolo importante nella costruzione dei personaggi.⁸⁸

Il terzo caso analizzato da Grutman è la motivazione estetica, relativa all'organizzazione stilistica e agli intenti poetici dell'opera, e non più legata alla rappresentazione della realtà o indispensabile alla composizione della trama. Questa motivazione include anche la dimensione intertestuale, con cui gli autori omaggiano i loro modelli o segnalano la propria appartenenza a una tradizione letteraria. I versi in provenzale nella *Commedia* e le successive

⁸⁵ Grutman (2002: 337) e la relativa bibliografia, cfr. Sternberg (1981: 226), Timm (1978).

⁸⁶ Però Timm (1978: 310, 313) cita alcuni casi di traduzione, su cui si tornerà più avanti.

⁸⁷ Grutman (2002: 337-338).

⁸⁸ Ivi (338-341).

citazioni dantesche da parte dei poeti moderni esemplificano questo processo. Grutman ricorda come nel ventiseiesimo canto del *Purgatorio* Dante incontra Arnaut Daniel, trovatore provenzale della seconda metà del secolo XII, che si esprime nella sua lingua.⁸⁹ Anche se il passo potrebbe essere interpretato come istanza realistica, in cui le parole di un personaggio si citano in forma autentica senza mediarle attraverso una traduzione, si tratta piuttosto di una citazione di *auctoritas* che corrisponde a specifici ricordi letterari. Il trovatore provenzale è presentato a Dante dal poeta stilnovista Guido Guinizelli e viene definito «miglior fabbro del parlar materno» (117). Il saluto al precursore è rafforzato dalle riprese dei versi di Arnaut Daniel in quelli danteschi in provenzale.⁹⁰ A distanza di sette secoli, il dialogo è ripreso dal poeta statunitense T. S. Eliot che, oltre a citare Dante nel suo poemetto plurilingue *The Waste Land* (1922), usa la stessa formula per riferirsi al connazionale Ezra Pound.⁹¹ Questo tipo di plurilinguismo estetico e intertestuale si riferisce ad altre parole e si oppone a quello realistico che si riferisce invece al mondo. Se il realismo mira alla trasparenza e all'immediatezza del significato denotativo, il plurilinguismo estetico qui presentato è caratterizzato dall'opacità mediata e connotativa. Certo, riconoscere la fonte dei riferimenti intertestuali aumenta l'effetto e il piacere del testo, ma non è da considerarsi indispensabile per la comprensione del testo nel suo insieme. Invece, la motivazione compositiva crea modelli associati alla struttura dell'opera. Con ovvie differenze e parziali sovrapposizioni, quello che unisce le tre motivazioni del plurilinguismo, secondo Grutman, è che «l'insertion de langues étrangères dans une œuvre est toujours une option, voire une stratégie proprement textuelle».⁹²

I tre tipi di motivazione definiti da Grutman sono macrocategorie all'interno delle quali il plurilinguismo letterario può assumere funzioni e forme di volta in volta diverse. L'intenzionalità della scelta di inserire elementi allogloti in un testo letterario rispecchia la natura "interazionalmente significativa" (*interactionally meaningful*) della commutazione di codice nell'oralità, secondo Peter Auer.⁹³ Per Auer, l'alternanza di codice (*code-alternation* è il termine da lui utilizzato per *code-switching* interfrasale) per poter considerarsi tale, deve essere significativa per gli interlocutori coinvolti nel discorso, veicolante cioè un determinato significato e motivato da un intento interazionale.⁹⁴ Le funzioni della commutazione di codice individuate da Auer riguardano, da un lato, la strutturazione del discorso e, dall'altro, la percezione dei parlanti. Il

⁸⁹ Purg. XXVI, 139-148: «El cominciò liberamente a dire: / "Tan m'abellis vostre cortes deman..."»

⁹⁰ Grutman (2002: 341-344). Le citazioni latine per conferire autorità erano già diffuse nei testi volgari, ma la novità di Dante sta nell'aver assegnato questo ruolo a un'altra lingua volgare.

⁹¹ Ivi (345-347).

⁹² Ivi (347-349). Il plurilinguismo realistico può essere sostituito dalla rappresentazione monolingua oppure affidata alla metalingua (cfr. "convenzione omogeneizzante" e "attribuzione esplicita" di Sternberg, v. § 2.1.). Dante rinuncia altrove al plusvalore del riferimento intertestuale traducendo le parole del trovatore provenzale Bertran de Born (Inf. XVIII, 130-142).

⁹³ Auer (1998b), che riprende e integra lo studio precedente Auer (1984).

⁹⁴ Ivi (20).

passaggio da una lingua all'altra può segnalare vari elementi decisivi per il *footing*, ovvero la "chiave" o la base della conversazione (*discourse-related code-switching*), per esempio i turni conversazionali, la chiusura del discorso, il cambio di argomento o il maggiore risalto conferito a elementi culminanti della narrazione. Accanto a queste funzioni relative al discorso, Auer ne distingue altre relative ai partecipanti coinvolti (*participant-related code-switching*), quali l'adeguamento all'interlocutore e la negoziazione linguistica sulla preferenza per l'una o l'altra varietà in gioco, riformulazioni o turni di "riparazione" o l'allocuzione. Tuttavia, non tutti i passaggi da una lingua all'altra seguono queste funzioni. Come osserva Auer, molti casi di *code-mixing* (intrafrasale) non sembrano spiegabili al livello locale, bensì trovano il loro significato in un contesto più globale del discorso.⁹⁵

Per esemplificare questa distinzione tra le funzioni locali e quelle globali, Carla Jonsson la applica sul plurilinguismo scritto nella sua analisi sul *code-switching* ispano-inglese in tre opere di teatro *chicano*.⁹⁶ Le cinque funzioni locali più salienti – osservabili dunque al livello testuale – individuate dalla studiosa sono: 1. citazione (*quotation*), 2. interiezione (*interjection*), 3. reiterazione (*reiteration*), 4. lacuna lessicale (*gap*) e 5. gioco linguistico (*word/language play*). Le citazioni sono impiegate per rappresentare più fedelmente la voce di una persona e per segnalare vicinanza/distanza emotiva o culturale nei rapporti tra personaggi; le interiezioni per esprimere emozioni o per enfatizzare una parola o un passaggio; le reiterazioni per approfondire o chiarire un significato; i termini che colmano lacune lessicali per evocare immagini più ricche e per istruire il pubblico su un particolare concetto; il gioco linguistico per aggiungere un altro livello di significato (spesso ludico). Il *code-switching* è dunque uno strumento stilistico versatile per la caratterizzazione dei personaggi e per lo svolgimento della trama. Invece, per quanto riguarda le funzioni globali, Jonsson le considera come veicolanti significati sul ruolo dei testi analizzati nella comunità linguistica circostante. Nel caso della comunità *chicana* negli Stati Uniti, hanno un ruolo importante le tematiche di dominazione, resistenza e autoaffermazione che riflettono i rapporti di potere sociale e politico tra la maggioranza anglofona e la minoranza ispanofona. Analogamente importante (e collegato alla prima funzione globale) è l'uso del *code-switching* (CS) nella costruzione dell'identità individuale e collettiva con il suo impiego atto a segnalare l'appartenenza e l'inclusione o, viceversa, l'esclusione dalla comunità.⁹⁷

La casistica delle funzioni locali formulata da Jonsson si basa su alcune tipologie individuate precedentemente per il CS orale. La più famosa è quella di John J. Gumperz, al quale si deve un inventario di funzioni specifiche della

⁹⁵ Auer (1984: 31-67); (1998b). È stato notato (Sebba 2013: 99) che il modello di Auer è difficilmente applicabile ai *corpora* plurilingui scritti meno interattivi per il suo *focus* sulla gerarchia sequenziale del discorso e l'importanza delle reazioni dell'interlocutore. Tuttavia ha una validità generale il principio del CS localmente costruito che trae la sua interpretazione dal contrasto interno all'unità analizzata.

⁹⁶ Jonsson (2005).

⁹⁷ Ivi (201-202, 248-249). Sulle funzioni locali v. anche Ead. (2010).

commutazione di codice conversazionale, comunemente accettato dagli studiosi e successivamente applicato a diversi contesti e coppie di lingue.⁹⁸ Secondo Gumperz, il passaggio da una lingua all'altra è utilizzata tipicamente per segnalare:

- a) citazioni (*quotations*): il parlante descrive o riporta in una lingua quanto detto da un'altra persona nell'altra lingua sotto forma di discorso indiretto o diretto, quest'ultimo accompagnato da una cornice citante;
- b) specificazione del destinatario (*addressee specification*): il passaggio nell'altra lingua avviene a seconda della persona a cui ci si rivolge;
- c) interiezioni (*interjections*): esclamazione, intercalare o riempitivo del discorso è prodotto nell'altra lingua;
- d) ripetizione (*reiteration*): il parlante ripete o modifica parzialmente il messaggio nell'altra lingua, per chiarificazione o per enfasi;
- e) qualificazione del messaggio (*message qualification*): il messaggio principale in una lingua è accompagnato da un segmento nell'altra che lo qualifica, specifica o commenta;
- f) personalizzazione vs oggettivazione (*personalization versus objectivization*): i passaggi in un'altra lingua comunicano diverso grado di coinvolgimento o distanziamento personale del parlante o riferiscono ai fatti comunemente noti in opposizione a opinioni personali.

Le funzioni sono accomunate dal loro ruolo come indizi della contestualizzazione del passaggio da parte del parlante (*contextualisation cues*).⁹⁹

Altre tipologie simili sono state proposte per il CS orale, ma naturalmente non tutte le funzioni sono rilevanti anche per quello scritto per la differenza nel canale comunicativo.¹⁰⁰ Secondo Erica McClure, sono irrilevanti nello scritto in particolare le funzioni relative alla specificazione dell'interlocutore, all'uso dell'altra lingua per attirare l'attenzione o più in generale ai ruoli dei partecipanti nell'oralità.¹⁰¹ Eppure, il discorso diretto che mira a creare l'illusione dell'oralità si colloca a un altro livello, in cui il passaggio da una lingua all'altra per indicare il personaggio a cui è indirizzata la battuta potrebbe rivelarsi una funzione pertinente. Più dell'applicabilità delle singole funzioni a discorsi o testi plurilingui diversi (orali o scritti che siano), è discutibile la stessa convinzione di poter stilare delle tipologie che esauriscano tutte le istanze della commutazione di codice. Nella sua critica, Auer nota che da un lato le categorie funzionali rischiano di essere definite in una maniera poco chiara o ambigua, perché si basano sull'analisi di singoli esempi senza tenere sufficientemente conto del contesto generale, e in secondo luogo le tipologie spesso si riferiscono a fenomeni non paragonabili tra di loro ponendo sullo stesso piano categorie grammaticali, strutture discorsive e funzioni pragmatiche; per esempio la reiterazione può apparire in strutture conversazionali diverse e assumere significati diversi (enfasi,

⁹⁸ Gumperz (1982). Cfr. Gardner-Chloros (2009: 69).

⁹⁹ Gumperz (1982: 75-84).

¹⁰⁰ Per esempio Grosjean (1982: 152) e Auer (1995: 120).

¹⁰¹ McClure (1998: 133), v. § 2.1.

ampliamento del significato, chiarimento istruttivo). Le interiezioni poi, oltre a essere una funzione discorsiva, sono anche una categoria grammaticale.¹⁰²

Le tipologie funzionali hanno tuttavia il vantaggio di far emergere punti salienti che sono più frequentemente soggetti al passaggio da una lingua all'altra. Infatti, la casistica di Gumperz è stata elaborata in varie analisi sulla narrativa plurilingue. Anche Laura Callahan applica il modello a trenta testi (romanzi e racconti) ispano-inglesi di narrativa *chicana*.¹⁰³ La studiosa conclude che le funzioni pragmatiche del *code-switching* sono fondamentalmente le stesse sia nell'oralità sia nello scritto, anche se quelle relative alla specificazione dell'interlocutore sono appunto molto meno prominenti. Per i passaggi da una lingua all'altra (in entrambi le direzioni), la studiosa individua le seguenti otto funzioni: 1. uso referenziale (*referential*), 2. vocativi (*vocatives*), 3. imprecazioni (*expletives*), 4. citazioni (*quotations*), 5. commenti e ripetizioni (*commentary and repetition*), 6. espressioni cristallizzate ed esclamazioni (*set phrases, tags and exclamations*) 7. marcatori discorsivi (*discourse markers*) e 8. ordini (*directives*). Callahan combina all'analisi funzionale un esame quantitativo che oltre a dimostrare la preponderanza dell'uso referenziale, fa emergere la frequenza degli elementi extrafrasali (vocativi ed espressioni cristallizzate/esclamazioni).¹⁰⁴

Per quanto riguarda la funzione referenziale, Callahan ammette che anche la scelta delle parole non rispondenti alle lacune lessicali di termini culturali evoca sempre determinate connotazioni e non solo il significato denotativo. Commenti e ripetizioni, invece, servono per enfatizzare ed elaborare quanto detto evitando di dover aggiungere ulteriori informazioni. Le imprecazioni, le esclamazioni e i marcatori discorsivi sono elementi tipici dell'oralità che insieme alle espressioni cristallizzate e agli ordini condividono la brevità e l'aspetto formulare. Tra gli elementi catalogati come citazioni andrebbero distinti l'atto di riportare le parole di un altro personaggio (esplicito da una frase citante) e citazioni "anonime" che riportano proverbi, modi di dire o altri elementi appartenenti al lessico collettivo. È di notevole interesse l'osservazione per cui, nella narrativa, i frequenti vocativi e allocutivi alloglotti servono per esplicitare la qualità dei rapporti dei personaggi: quest'uso sembra rispecchi la funzione già osservata nella commutazione di codice orale, ossia la specificazione del destinatario di un'enunciazione.¹⁰⁵ Il *corpus* di Callahan contiene anche molte istanze di uso stilistico e metaforico degli elementi alloglotti difficilmente analizzabili. Inoltre, in alcuni testi la lingua da strumento diventa oggetto di narrazione sulla rivendicazione linguistico-identitaria della minoranza e viene commentata attraverso riflessioni metalinguistiche.¹⁰⁶

La letteratura ispano-americana è stata studiata ancora da Cecilia Montes-Alcalá (unitamente in prosa, poesia e teatro), la quale presenta una

¹⁰² Auer (1995: 120-121).

¹⁰³ Callahan (2004).

¹⁰⁴ Ivi (70, 75).

¹⁰⁵ Ivi (70-79).

¹⁰⁶ Ivi (77, 121-133).

suddivisione in sette categorie pragmatiche, ovvero: 1. lacune lessicali (*lexical need*), 2. chiarimento/elaborazione (*clarification/elaboration*), 3. effetto stilistico (*stylistic*), 4. espressioni idiomatiche/*routines* linguistiche (*idioms/linguistic routines*), 5. enfasi (*emphasis*), 6. citazioni (*quotes*) e 7. commutazioni causate dagli elementi alloglotti precedenti (*triggered switches*) e non spiegabili altrimenti.¹⁰⁷ Mentre la citazione e il chiarimento, (quest'ultimo può manifestarsi sotto forma di reiterazione o commento parentetico), corrispondono alle analoghe categorie individuate da Callahan, nelle espressioni idiomatiche sono inclusi marcatori discorsivi, espressioni cristallizzate e *routines* linguistiche simili considerate separatamente nell'altro studio. Nelle altre categorie invece sono messi a confronto fenomeni molto diversi in quantità e qualità: le lacune lessicali riguardano limitatamente il livello linguistico e rispondono alla necessità (comunque difficile da giudicare) di esprimere un concetto inesistente nell'altra lingua o perché considerato più appropriato (*mot juste*), mentre l'effetto stilistico, ovvero la commutazione di codice usato per esempio «to portray informal speech in a more realistic and credible way» è alquanto vago e coinvolge semmai tutti i livelli linguistici e il testo nel suo insieme (cfr. motivazione realista di Grutman sopra).¹⁰⁸ Al livello più globale Montes-Alcalá constata che il *code-switching* letterario serve per rispondere a varie esigenze stilistiche ed estetiche, per esempio per veicolare umorismo, identità biculturale o alterità.¹⁰⁹

Gli studi finora citati dimostrano che, nonostante le differenze nella suddivisione delle categorie, le stesse funzioni sembrano emergere dall'analisi di testi diversi (v. Tabella 4, sotto). Tuttavia hanno lo svantaggio di rappresentare lo stesso contesto socio-culturale della minoranza ispano-americana. Successivamente Jonsson ha infatti analizzato il plurilinguismo letterario nella narrativa svedese in due romanzi che contengono elementi di finnico, *meänkieli* (dialetto finlandese del Tornedal) e *sami* (lappone), tutte e tre lingue di minoranza in Svezia. Al livello globale, anche qui il plurilinguismo letterario veicola significati relativi a potere, autoaffermazione, identità minoritaria e/o ibrida. Serve anche per mettere in discussione la norma accentratrice della lingua svedese e dare voce alle lingue minoritarie e legittimano il loro uso nella narrativa.¹¹⁰

A livello locale e testuale, Jonsson semplifica la suddivisione delle funzioni in: 1. conversazionali («a contextualization cue for understanding something said in an interaction between two characters») e 2. esplicative (explanatory: «a possible function in terms of mediating between the characters and the reader»). In altre parole, le prime sono interne al dialogo e corrispondono alle categorie individuate anche nel *code-switching* orale,

¹⁰⁷ Montes-Alcalá (2012: 74-77).

¹⁰⁸ Ivi (75). Successivamente la studiosa (Ead. 2015: 270) prende la scelta dubbia di raggruppare le espressioni idiomatiche/*routines* linguistiche insieme alle lacune lessicali in una categoria chiamata *lexical/cultural switches*.

¹⁰⁹ Ead. (2012: 84-86).

¹¹⁰ Jonsson (2012: 223-225).

mentre le seconde si rivolgono al lettore attraverso reiterazioni, spesso con commenti metalinguistici espliciti.¹¹¹ Tra le funzioni conversazionali, alcuni campi semantici sono poi particolarmente ricorrenti: allocutivi, *high impact terms* ovvero parole altamente espressive (per esempio interiezioni, imprecazioni, ecc.), termini etnografici (per esempio lessico gastronomico), e infine termini per indicare gruppi di persone o nomi comuni per individui.¹¹² Nella Tabella 4, ho aggiunto queste funzioni (tra parentesi) alla tipologia precedente di Jonsson, insieme a quelle di Callahan e Montes-Alcalá già discusse. La sintesi si basa sullo studio di Katharina Müller sul plurilinguismo portoghese-italiano-veneto nella narrativa italo-brasiliana.¹¹³

Tabella 4. *Funzioni del code-switching letterario (elaborata e ampliata)*

| Jonsson (2005) (Ead. 2012) | Callahan (2004) | Montes-Alcalá (2012) | Müller (2015) |
|--|--|--|---|
| 4. gap (ethnographic, culinary terms, terms for groups of people) | 1. referential function | 1. lexical need | (a) lexical need |
| 1. quotation (conversational) | 4. quotations | 6. quotes | (b) quotations |
| 3. reiteration (explanatory) | 5. commentary and repetition | 2. clarification/ elaboration 5. emphasis | (c) emphasis/ clarification |
| 2. interjection ("high impact terms": interjections, swearwords, idioms; terms of address) | 6. set phrases, tags and exclamations 2. vocatives 3. expletives 7. discourse markers 8. directives | 4. linguistic routines/ idiomatic expressions | (d) linguistic routines and exclamations (taboo words, vocatives and directives) |
| 5. word/language play | stylistic/metaphorical purposes | 3. stylistic device | (e) style |
| (metalinguistic comments) | metalinguistic comments | | (f) metalinguistic comments |
| | | 7. triggered switches | |

La ricerca di Müller ha il merito non solo di presentare sinteticamente le tipologie funzionali individuate in altri studi, ma anche di analizzare gli esiti di un plurilinguismo letterario particolarmente interessante per la presente ricerca, in quanto si occupa di varietà linguistiche romanze strettamente

¹¹¹ Ivi (218-219).

¹¹² Rudin (1996: 152) citato in Jonsson (2012: 220-222).

¹¹³ Müller (2015: 254).

imparentate. La studiosa analizza due gruppi di testi provenienti da Rio Grande do Sul e São Paulo: i primi scritti in *talián*, koiné dialettale veneta parlato dagli immigrati italiani, con elementi portoghesi (o italiani) e i secondi in portoghese brasiliano con *code-switching* in *talián* (o italiano).¹¹⁴ Le categorie funzionali individuate da Müller sono:¹¹⁵

- a) *lexical need*: in una frase altrimenti portoghese le inserzioni di singole parole in *talián* riguardano termini gastronomici o termini di parentela, per esempio *taiadele, brodo; màma, nono*;
- b) *quotations*: per esempio nei romanzi in *talián* sulla storia dell’immigrato veneto Nanetto Pipetta l’italiano standard appare solo in citazioni;
- c) *emphasis/clarification*: in un testo scritto in portoghese brasiliano la commutazione di codice interfrasale in *talián* enfatizza e amplia il significato del discorso circostante, per esempio “*Beve, compare, che’l vin no fa mal. Hoje é festa... Bravo, compare. Vamos fazer uma bebedeira nós dois. Femo una ciùca, e dopo cantemo.*” (corsivo originale);
- d) *linguistic routines and exclamations*: in una frase altrimenti portoghese le inserzioni di singole parole o unità maggiori in italiano o in *talián* riguardano formule di cortesia, imprecazioni, esclamazioni, modi di dire/proverbi e canzoni, per esempio *grazie, scusi; Porco Dio, putana; Ma che!; manda chi comanda*; la canzone *Sul ponte di Bassano*;
- e) *style*: nella commutazione di codice interfrasale portoghese in un testo principalmente in *talián* la somiglianza linguistica è sfruttata per effetto ludico attraverso un’incomprensione tra due personaggi, per esempio “– *Vocês pretendem casar logo?* – Casa no la gavemo gnancora fata, ma la farò.” [– *Vi sposerete presto?*– La casa non l’abbiamo ancora fatta, ma la farò] (corsivo originale);
- f) *metalinguistic comments*: l’effetto ludico e l’incomprensione sono ulteriormente rafforzate con un commento esplicito, per esempio le battute successive del dialogo sopra: “– *Ah, pretendem morar perto do farol? Mas aqui não há farol.* – Te go dito che mi la farò. Gente difissil de capir!” [*Ah, vorrà vivere vicino al faro? Ma qui non c’è un faro.* – Te l’ho detto che la farò. Gente difficile da capire!] (corsivo originale).

Müller dunque riscontra nel suo *corpus* italiano-veneto-portoghese brasiliano funzioni analoghe a quelle analizzate nella narrativa ispano-americana e nei romanzi svedesi con elementi di finnico, *meänkieli* e *sami*. Per quanto riguarda la necessità lessicale, la rappresentazione della realtà di una comunità di immigrati contiene prevedibilmente molte parole relative alla cultura di origine che non trovano una traduzione nella lingua d’arrivo (in questo caso portoghese brasiliano). Eppure, non tutte colmano lacune lessicali vere e proprie, come i termini di parentela. In questo caso al significato denotativo e all’uso referenziale si aggiunge una funzione emotivo-espressiva, come nota la studiosa.¹¹⁶ Se la citazione alloglotta o dialettale è relativamente facile da individuare, non sembra possibile invece

¹¹⁴ Ivi (250-251).

¹¹⁵ Ivi (254, 256-258).

¹¹⁶ Ivi (252), cfr. Weston – Gardner-Chloros (2015: 198).

fare una distinzione netta tra l'enfasi e il chiarimento, perché spesso si tratta di varie forme di reiterazione o elaborazione parziale.¹¹⁷ Le *routines* linguistiche, le esclamazioni e le imprecazioni, a loro volta, sono accomunate dalla brevità e dalla posizione esterna alla struttura della frase: si differenziano sia per la forma sia per l'uso dai proverbi e strofe di canzoni. Queste ultime sono a mio avviso paragonabili alla pratica di "oralitura" (*oraliture*), ossia gli inserti relativi alla cultura orale locale o autoctona, e andrebbero forse analizzate con gli altri elementi relativi alla cultura.¹¹⁸ Analogamente all'enfasi, la funzione stilistica rimane una definizione vaga rispetto alle altre, che si riferiscono a specifiche categorie linguistiche. In essa è incluso l'effetto ludico frequente nei testi analizzati da Müller, ma può applicarsi a una vasta gamma di funzioni diverse.

La funzione metalinguistica è citata più volte negli studi precedenti: infatti si tratta di una dimensione del plurilinguismo molto importante, seppur di solito discusso marginalmente. Nei testi analizzati da Müller, gli autori usano commenti metalinguistici per accentuare il contrasto tra il portoghese brasiliano e il *talián* degli immigrati (e di conseguenza i loro parlanti). Segnalano incomprensione, (in)competenza, alterità linguistica o scontro generazionale.¹¹⁹ Ai commenti sul contrasto linguistico è collegata la coppia di concetti *we-code vs they-code*, teorizzati da Gumperz per indicare le lingue coinvolte nella commutazione rispettivamente come «il codice (varietà di lingua) sentito come tipico del gruppo di appartenenza e in cui il parlante si identifica per solidarietà (è il codice dell'*in-group*), [contrapposto al] codice sentito esteriore, distante dal gruppo di solidarietà (è il codice dell'*out-group*)». ¹²⁰ Müller sottolinea il ruolo della metalingua come altamente rilevante per il *code-switching* e il plurilinguismo letterario. A questo si aggiunge l'aspetto visivo ottenuto con l'uso del corsivo o delle virgolette per segnalare elementi alloglotti. Esso può distinguere un'inserzione alloglotta da una parola percepita come prestito adattato, oppure segnalare ulteriormente un termine come "altro", anche quando una traduzione nella lingua circostante esisterebbe. Il corsivo riflette la percezione dell'autore sull'alterità del vocabolo e/o sulla percezione che vuole suscitare nel lettore, paragonabile al maggiore o minore adattamento fonetico dei prestiti nell'oralità.¹²¹

La dimensione metalinguistica è da tenere in considerazione anche perché ci informa sui processi sociolinguistici in atto nella comunità descritta nella narrativa. Weston e Gardner-Chloros osservano il legame tra la

¹¹⁷ Ma le varie forme del discorso indiretto libero possono rendere spinosa la questione, v. § 2.3.

¹¹⁸ *Oralture* è il termine coniato dallo scrittore haitiano Ernst Mirville (1984) e successivamente elaborato da Maximilien Laroche (1991, 1999) per indicare nei testi plurilingui la trasposizione del materiale preesistente nella cultura e nella tradizione orale creola, quali versi, canzoni, filastrocche, conte, favole, leggende, proverbi per rappresentare ed evocare la cultura autoctona, v. Laroche (2009: 1) per un riassunto e la bibliografia. Cfr. Marras (2008: 118-122), Ala-Risku (2016) e § 5.2.2.

¹¹⁹ Müller (2015: 256-259) cita per esempio un racconto in cui si narra e si commenta il rifiuto di parlare italiano o dialetto da parte dei figli degli immigrati.

¹²⁰ Berruto (1995: 218, n121), v. Gumperz (1982: 66).

¹²¹ Müller (2015: 257-259), Weston – Gardner-Chloros (2015: 197).

commutazione di codice letteraria e il modo di vedere la lingua e le lingue: così come l'autore, anche ciascuno dei personaggi è un potenziale informante. L'approccio sociolinguistico alla letteratura ci rivela la forma filtrata (dagli autori) della consapevolezza sull'uso linguistico nella comunità di parlanti e sulle differenze tra varietà linguistiche e ci informa sui loro rispettivi ruoli e connotazioni. I contesti di comunità di migranti e società postcoloniali in particolare offrono numerose occasioni per l'analisi (v. sopra), perché l'identità doppia/ibrida e la lingua stessa come luogo di contatto, incontro o di scontro diventano spesso oggetto di narrazione.¹²² A mio avviso, la dimensione metalinguistica, invece di essere giustapposta alle altre pur paragonabili funzioni del plurilinguismo variamente etichettate, andrebbe considerata un suo effetto collaterale, ossia una conseguenza della compresenza di più lingue nel testo letterario. Come hanno illustrato Grutman e Sterberg (§ 2.1.), i vari tipi di commenti e attribuzioni espliciti sulla lingua, insieme alle traduzioni intratestuali, servono sia ad accentuare il plurilinguismo sia a mediarlo al lettore. A questi si aggiungono gli aspetti visivi, usati a loro volta per segnalare il contrasto delle varietà linguistiche coinvolte nel testo (§ 4.3.).

La multifunzionalità socio-pragmatica e stilistica del plurilinguismo letterario è sottolineata sia dagli studi di impronta sociolinguistica sia da quelli di matrice letteraria. Ma come integrare i vari punti di vista, o meglio i vari livelli d'analisi? Sembra utile seguire al livello globale la tripartizione di Grutman e separare le funzioni relative alla rappresentazione della cultura e della comunità linguistica intesa in senso lato (realismo), quelle relative alla trama, alla struttura dell'opera letteraria e alla caratterizzazione dei personaggi (composizionale) e infine quelle relative allo stile, all'effetto metaforico e allo stesso plurilinguismo come strumento letterario e intertestuale (estetica).¹²³ Invece, al livello locale risulta opportuna un'analisi linguistica in grado di individuare le funzioni in relazione all'aspetto quantitativo.

2.3 IL PLURILINGUISMO LETTERARIO E IL CONTATTO LINGUISTICO

Le analisi funzionali sul plurilinguismo letterario precedentemente discusse (§ 2.2.) hanno individuato importanti differenze formali. Gli elementi alloglotti possono essere singole parole, come termini culturali o esclamazioni in spagnolo inserite nella struttura dell'inglese, frasi o periodi completi come l'alternanza delle battute dialogate svedesi e finlandesi, e citazioni più estese come l'intertesto provenzale nella *Divina Commedia*. Nel caso delle lingue strettamente imparentate, come il *talián* e il portoghese, il

¹²² Weston – Gardner-Chloros (2015: 195). Cfr. Mahootian (2012), Albakry - Hunter Hancock (2008) e Li (2004) sul plurilinguismo nei contesti postcoloniali e d'immigrazione.

¹²³ Grutman (2002).

grado di adattamento degli elementi del primo nel secondo può essere segnalato dalla grafia o dagli aspetti tipografici come le virgolette e servire per stabilire se si tratta di un prestito o di un'inserzione alloglotta.¹²⁴ Il contatto linguistico può diventare visibile in varie forme e dimensioni.

La sua gradualità è stata notata fin dalle prime analisi strutturali sul *code-switching* (CS) letterario, come quello di Lenora A. Timm sul *Guerra e Pace* di Tolstoj.¹²⁵ Dopo aver constatato che nel romanzo la grande maggioranza dei passaggi dal russo al francese avviene tra frasi, periodi, gruppi di periodi o addirittura paragrafi, la studiosa decide di concentrarsi esclusivamente sul CS al livello intrafrasale applicando sul testo le restrizioni sintattiche osservate negli studi precedenti sul CS orale ispano-inglese.¹²⁶ È interessante notare con Timm che il grado di commutazione e mescolanza delle due lingue riflette sia la distanza tipologica tra il francese e il russo, sia l'interferenza dovuta alla loro lunga e intensa convivenza nella società russa.¹²⁷ Gli esempi includono inserzioni di singole parole e *routines* linguistiche (v. §2.2.), ma anche passaggi multipli e perfino forme ibride, in cui il passaggio avviene all'interno di una sola parola.¹²⁸ Il plurilinguismo in *Guerra e pace* contiene dunque esempi di tutti tipi ed estensioni di quello che viene considerato il *continuum* del contatto linguistico. Prima di presentare più dettagliatamente alcuni modelli sviluppati per descrivere i diversi gradi del *continuum*, è il caso di ricordare la labilità del suo grado più leggero, ovvero il prestito in opposizione alla singola inserzione alloglotta. Il contatto linguistico prevede l'adozione degli elementi di un'altra lingua da parte di parlanti bilingui, o che abbiano almeno una qualche competenza nell'altra lingua. Semplificando, le inserzioni alloglotte possono considerarsi prestiti nel momento in cui vengono accolti anche da parte di parlanti monolingui. Quindi, la differenza tra la commutazione di codice e prestito è essenzialmente di natura diacronica. Per interpretarla occorre considerare le caratteristiche della comunità di parlanti e delle lingue coinvolte.¹²⁹

Secondo Pieter Muysken, ciascuna comunità di parlanti plurilingui tende a un tipo diverso di commutazione di codice (lo studioso usa *code-mixing* come termine generico) nel repertorio di lingue in questione in base ai fattori linguistici, sociali e psicolinguistici. Per illustrare questo concetto, Muysken delinea una tripartizione:¹³⁰

- 1) "inserzione" (*insertion*): l'innesto dell'elemento della lingua incassata è regolato dai requisiti imposti dalle categorie funzionali e lessicale della lingua matrice.¹³¹ L'inserzione è affine al prestito e riguarda di solito un

¹²⁴ Callahan (2004), Grutman (2002), Müller (2015).

¹²⁵ Timm (1978).

¹²⁶ Per esempio Blom – Gumperz (1972), Hasselmo (1970) e Timm (1976).

¹²⁷ Timm (1978: 313).

¹²⁸ Ivi (309-312).

¹²⁹ Matras (2009: 110-114), Myers-Scotton (1993: 182-207).

¹³⁰ Muysken (2000: 221-231, 249).

¹³¹ Lingua matrice (*Matrix language*) è un termine coniato da Myers-Scotton (1993) per indicare la lingua principale della commutazione che fornisce la struttura sintattica, all'interno della quale si inseriscono gli elementi dell'altra lingua, lingua incassata (*Embedded language*), v. più avanti.

costituente singolo, tipicamente un sostantivo, un aggettivo o un verbo (*content words*), ma possono essere interessati anche costituenti più grandi;

- 2) “alternanza” (*alternation*): avviene tipicamente al confine tra i sintagmi maggiori e gli elementi interessati sono di più e più complessi che nell’inserzione. I due codici sono giustapposti in modo tale da non poter più determinare una lingua matrice unica, ovvero essa tende a cambiare;
- 3) “lessicalizzazione congruente” (*congruent lexicalization*): caratterizzata da inserzioni lessicali alterne e ripetute, o talvolta dalla commistione all’interno della parola. È il grado più profondo di commistione, simile alla variazione interna di una lingua tra stili e registri, in cui non è nemmeno possibile stabilire di quale codice si tratti.

Il fatto che si realizzi un tipo di commutazione piuttosto che un altro dipende dunque dalle caratteristiche delle specifiche lingue coinvolte e della comunità di parlanti che le utilizza. L’inserzione simile al prestito è il primo grado del contatto linguistico e in alcuni contesti gli esiti della commutazione possono limitarsi a questa forma, soprattutto se le lingue coinvolte sono tipologicamente distanti, la competenza dei parlanti limitata (per esempio della prima generazione di immigranti) e gli atteggiamenti e le norme linguistiche contrarie a una commistione più intensa. Via via che si intensifica il contatto tra le varietà linguistiche, dalla strategia di inserzione si tende a passare o all’alternanza (A) o alla lessicalizzazione congruente (LC). La scelta dipende sempre dai fattori noti, tra i quali l’affinità tipologica (minore nell’A, maggiore nella LC), lo *status* e il rapporto delle lingue coinvolte (competitivo nell’A, equilibrato nella LC) e delle norme linguistiche vigenti (rigide nell’A, flessibili nella LC). In base alle caratteristiche diastratiche dei singoli parlanti, come la competenza e la preferenza, le tre strategie possono coesistere in una data comunità.¹³²

Una descrizione simile è formulata da Peter Auer, che distingue tre forme di giustapposizione di due varietà linguistiche nel discorso bilingue:¹³³

- 1) “commutazione di codice” (*code-switching*), che può essere a) di tipo inserzionale oppure b) di tipo alterno, di solito interfrasale. Nel primo caso una parola viene inserita in un brano nell’altra lingua. Nel secondo caso, invece, si usa di preferenza una lingua alla volta e il passaggio avviene ai confini sintattici maggiori. Entrambi i tipi sono caratterizzati dalla possibilità di individuare una lingua matrice, la quale nel tipo alterno cambia ripetutamente. La giustapposizione dei due codici è percepita e interpretata dagli interlocutori come un evento significativo a livello locale (v. § 2.2.);
- 2) “enunciazione mistilingue” (*language mixing*), anch’essa di due tipi: a) inserzionale o b) alterno. Qui non è possibile individuare una lingua matrice, essendo proprio la giustapposizione mista di due lingue a costituire la lingua d’interazione. La giustapposizione dei due codici è percepita e interpretata dagli interlocutori come un evento significativo nel senso più globale, visto come uno schema ricorrente;

¹³² Muysken (2000: 221-231, 249).

¹³³ Auer (1999: in particolare 328).

- 3) “lingue miste” (*fused lects*): il grado più profondo del contatto corrisponde a varietà linguistiche miste, che si sono formate dalla mescolanza intima di due codici che ha fatto nascere un nuovo sistema linguistico ormai stabilito.

Le tre forme si collocano lungo un *continuum* che rappresenta un graduale processo di grammaticalizzazione chiamato “sedimentazione strutturale” (*structural sedimentation*, cfr. lessicalizzazione di Muysken sopra). Auer sottolinea in modo particolare i passaggi da un tipo all’altro: la transizione dal *code-switching* all’enunciazione mistilingue va interpretata con un approccio sociolinguistico, dal momento che si colloca a livello della percezione e dell’uso dei codici da parte dei parlanti. La transizione dall’enunciazione mistilingue alle lingue miste va interpretata, invece, con un approccio grammaticale: caratteristiche essenziali della transizione sono la riduzione di variazione e l’aumento delle regolarità strutturali non variabili e governate dalle regole grammaticali.¹³⁴

Infine, in particolare riferimento alla situazione italiana, Gaetano Berruto propone un *continuum* di convergenza tra l’italiano e i dialetti italo-romanzi che può essere osservato sia sul livello delle strutture linguistiche sia sul livello dell’uso linguistico:¹³⁵

- 1) “alternanza di codici” (*code alternation*): uso di due lingue separate e alternate secondo l’interlocutore, l’argomento o la situazione comunicativa, che si manifesta nei prestiti lessicali e nei calchi;
- 2) “commutazione di codice” (*code-switching*), che si riferisce esclusivamente a un’interferenza interfrasale, il cambio da un codice all’altro al limite delle frasi;
- 3) “enunciazione mistilingue” (*code-mixing*), quando si ha un’interferenza intrafrasale, il cambio da un codice all’altro all’interno della frase;
- 4) “ibridazione” (*hybridization*): mescolanza di codici all’interno di un solo lessema: forme lessicali composte dal materiale e dalle regole morfosintattiche dei due codici.

La categorizzazione di Berruto pone l’attenzione alle caratteristiche particolari del contatto linguistico tra varietà imparentate. I fenomeni del contatto linguistico tra l’italiano e dialetti sono sicuramente favoriti da numerosi omofoni (chiamati anche *neutral sites*), che spesso fanno da ponte nel passaggio da una lingua all’altra e fanno scattare la commutazione.¹³⁶ Il fenomeno è stato chiamato *triggering* e teorizzato da Michael Clyne.¹³⁷ Oltre agli omofoni bilingui, lessemi appartenenti a entrambi i codici, l’assegnazione ambigua riguarda anche prestiti lessicali, nomi propri e forme di compromesso tra le lingue. Tutti quanti sono caratterizzati da un punto di passaggio potenziale e pertanto hanno un ruolo importante nella commutazione di codice. Essi presentano, tuttavia, un problema per l’analisi,

¹³⁴ Auer (1999: 319-321, 323-328).

¹³⁵ Berruto (2004); (2005: 94-95).

¹³⁶ Giacalone Ramat (1995: 59). Cfr. *triggered switches* di Montes-Alcalá (2012), v. § 2.2., Tab. 4.

¹³⁷ Clyne (2000: 246-247, 257-258).

in quanto non possono essere attribuiti esclusivamente a nessuna delle due varietà e non c'è unanimità tra gli studiosi sulla questione se debbano essere annoverati come appartenenti all'unità commutata che hanno provocato.

Nelle teorie presentate cambiano le etichette e varia il grado di precisione, ma la sostanza rimane: il contatto linguistico e il conseguente plurilinguismo sono fenomeni complessi, soggetti ai fattori extra-linguistici relativi alla comunità linguistica e alle caratteristiche di singoli parlanti accanto a quelli propriamente linguistici, quali distanza tipologica e grado di convergenza tra le varietà. Da un'ampia gamma di contesti sociolinguistici emergono numerose forme diverse di contatto linguistico in generale, e alternanza, commutazione, commistione e ibridazione in particolare. Tuttavia, gli studi appena discussi mostrano un principio comune basato sulla gradualità del contatto linguistico. Com'è stato accennato prima in riferimento al CS in *Guerra e pace*, molti studiosi hanno cercato di stabilire le restrizioni grammaticali e individuare i punti sintattici in cui il *code-switching* diventa possibile. Tra i più importanti sono Shana Poplack e Carol Myers-Scotton.¹³⁸

Poplack estrapola dall'analisi dei discorsi bilingui anglo-ispatici due restrizioni fondamentali secondo cui il CS si realizza solo nei punti nei quali la giustapposizione delle due lingue non compromette le regole sintattiche di nessuna delle due, la cosiddetta "restrizione dell'equivalenza di struttura" (*equivalence constraint*). Lei tratta i codici coinvolti come due entità separate con maggiore o minore compatibilità delle strutture sintattiche e di conseguenza un numero più o meno alto di punti ammessi per la commutazione, mettendo in risalto la relatività degli esiti possibili in base alle lingue coinvolte.¹³⁹ La studiosa ha il merito di aver individuato, accanto alla commutazione di codice interfrasale e intrafrasale, un terzo tipo chiamato *tag-switching*, che riguarda proprio quegli elementi extrafrasali già più volte citati, come interiezioni, esclamazioni e marcatori discorsivi e altre espressioni fisse e parentetiche (v. § 2.2.). Poplack collega i vari tipi di commutazione alla competenza o al grado di bilinguismo dei parlanti: infatti sarebbero i bilingui non equilibrati a preferire i *tag-switches* e il passaggio interfrasale per non rischiare di violare le restrizioni sintattiche, mentre l'espressione dei bilingui equilibrati è caratterizzata da una commutazione di codice più profonda e dai molteplici passaggi intrafrasali.¹⁴⁰

Per un esame quantitativo di un testo letterario plurilingue nella sua totalità e non più al livello delle singole parole, frasi e periodi, rimane un punto di riferimento valido la tripartizione di John M. Lipski, secondo cui (di pari passo con l'idea di fondo di Poplack) possono essere distinti tre tipi di esiti sia orali sia scritti del plurilinguismo in base alla quantità e alla qualità degli elementi alloglotti.¹⁴¹ Il primo tipo è un testo fondamentalmente mono-lingue che include un numero limitato di singole parole inserite nell'altra

¹³⁸ Poplack (1980); Myers-Scotton (1993); per l'uso dei termini v. Berruto (1995: 219-224).

¹³⁹ Poplack (1980: 585-589).

¹⁴⁰ Ivi (589-590).

¹⁴¹ Lipski (1982).

lingua per una varietà di funzioni, accomunate dall'effetto di "condire" il testo. Questi elementi sono tipicamente concetti culturali ed etnici, collegati con l'altra lingua, in quanto accessibili anche al parlante monolingue. Infatti, il primo tipo non richiede una competenza bilingue né all'autore né al lettore. Il secondo tipo, invece, è caratterizzato da una maggiore quantità di elementi alloglotti e particolarmente dalla commutazione di codice interfrasale (*intersentential code-switching*). Si tratta di frasi e periodi interi nell'altra lingua che alternano con la lingua matrice del testo ai maggiori limiti sintattici. L'esito è una separazione delle lingue, in cui le loro strutture grammaticali non si mescolano. Questo tipo di testo è molto meno frequente dei primi due e la competenza richiesta è il cosiddetto bilinguismo coordinato. Infine, il terzo tipo unisce e mescola elementi di entrambe più profondamente nella commistione intrafrasale (Lipski parla di *intra-sentential code switches*). La competenza richiesta da questo tipo di testo è il cosiddetto bilinguismo equilibrato (*compound bilingual*).¹⁴² L'osservazione di Lipski sulla competenza è di per sé valida, ma necessita una precisazione: come si è già visto (v. § 2.2.), il plurilinguismo letterario è spesso accompagnato da meccanismi traduttivi o altri stratagemmi atti a garantire la comprensione del testo da parte del lettore presumibilmente monolingue.

Tra gli studi sulla grammatica del *code-switching* il modello di gran lunga più citato (e criticato) è quello di Carol Myers-Scotton, il *Matrix Language Frame* (MLF).¹⁴³ La sua teoria individua la "lingua matrice" (*Matrix Language*), la lingua dominante che offre la cornice morfosintattica sotto forma di morfemi sistematici (*system morphemes*). All'interno di essa si inserirebbero in misura variabile gli elementi della "lingua incassata" (*Embedded language*), a patto che non violino l'ordine dei morfemi della "lingua matrice". Nel *code-switching* (considerato solo nella sua forma intrafrasale) l'inserimento dei lessemi della lingua incassata sarebbe regolato da un filtro che bloccherebbe i costituenti incongruenti rispetto alla struttura della lingua matrice (*Blocking hypothesis*). Violazioni di questi principi sono descritte dal "modello di marcatezza" (Markedness Model), che distingue tra la commutazione non marcata e quella marcata, in base alle scelte linguistiche razionali dei parlanti. Il *code-switching* non marcato sarebbe una scelta inaspettata in riferimento alle scelte linguistiche della comunità di parlanti, usato per un effetto speciale nell'interazione ed evaderebbe almeno in parte le restrizioni individuate dalla studiosa.¹⁴⁴ La dicotomia tra "marcato" e "non marcato" o "sbandierato" non differisce molto dalla distinzione di Poplack «fra *smooth switching*, la 'normale' commutazione fluente, sottoposta a restrizioni sintattiche, e *flagged switching*, "commutazione segnalata", che non sottostarebbe ad alcuna restrizione potendo avvenire assolutamente in qualsiasi punto del discorso», come sintetizza Berruto.¹⁴⁵ Il

¹⁴² Lipski (1982: 195).

¹⁴³ Myers-Scotton (2001), (2004); cfr. Berruto (1995: 223).

¹⁴⁴ Myers-Scotton (1993: 120-160); Cerruti-Regis (2006: 186); Gardner-Chloros (2009: 69-70).

¹⁴⁵ Berruto (1995: 223); Poplack (1987: 54).

problema di base dei modelli grammaticali sviluppati e utilizzati per analizzare determinati *corpora* è la loro scarsa applicabilità ad altre coppie di lingue e ad altri contesti: le restrizioni grammaticali risultano infatti soggette alla variazione dipendente dalla combinazione di lingue coinvolte e al contesto sociolinguistico.¹⁴⁶

Gli studi recenti hanno sottolineato la correlazione tra i vari esiti del CS e i parametri sociolinguistici del contesto: in primo luogo l'affinità o la distanza tipologica dei codici coinvolti ha un ruolo importante.¹⁴⁷ Quelle emerse per esempio tra varietà strettamente imparentate non sono necessariamente possibili con altre coppie di lingue tipologicamente più distanti tra loro. L'equivalenza delle strutture è, a sua volta, influenzata anche da fattori diacronici e sociolinguistici e non solo dalla tipologia linguistica.¹⁴⁸ In secondo luogo, gli esiti del CS sono soggetti alle condizioni che influenzano la comunità di parlanti. Per esempio, nelle comunità di immigrati, come quello degli ispanofoni negli Stati Uniti, si osserva un cambiamento nello *status* delle lingue da una generazione all'altra in un quadro più ampio di *language shift*, ossia il passaggio graduale dallo spagnolo all'inglese. Collegato a questo passaggio generazionale è il terzo fattore, la competenza di un singolo parlante. Come aveva osservato già Poplack, il grado di bilinguismo influenza gli esiti dell'enunciazione mistilingue: più alto è, più è frequente un tipo più intimo e complesso di commistione. Decisivi sono, inoltre, anche le norme linguistiche e le convinzioni, le percezioni e gli atteggiamenti linguistici (*attitudes*) della comunità di parlanti in questione. Se l'uso di commutazione e commistione è comunemente accettato nella comunicazione quotidiana, l'assenza delle barriere attitudinali favorisce i tipi più intensi di mistilinguismo. Nel contesto minoritario è in gioco anche la frequenza dei contatti con la comunità linguistica di origine: più è bassa, più è probabile un adattamento massiccio alle strutture della lingua di maggioranza. Infine, in una convivenza di lingue duratura e stabile, le diverse strategie di commutazione possono convenzionalizzarsi e regolarizzarsi.¹⁴⁹

I linguisti si sono richiesti fino a che punto i modelli sviluppati per il *code-switching* parlato possano essere applicati alla scrittura e ai testi letterari in particolare. Tuttavia, anche con evidenti limitazioni, il *Matrix language frame model* di Myers-Scotton è stato applicato sistematicamente e con successo da Laura Callahan nella sua analisi del *code-switching* letterario anglo-ispanico. Callahan convalida il modello della lingua matrice e osserva come la grammatica del plurilinguismo letterario "rispetti" le regole individuate nell'oralità.¹⁵⁰ Analogamente John Lipski nega l'esistenza di due grammatiche separate, una per il parlato e l'altra per lo scritto, separate da un divario che il lettore cercherebbe in qualche modo di colmare. Le stesse restrizioni del plurilinguismo orale varrebbero quindi in linea di massima

¹⁴⁶ Gardner-Chloros (2009: 8).

¹⁴⁷ Muysken (2000), cfr. Alfonzetti (2010).

¹⁴⁸ Per esempio Lantto (2015) sul *code-switching* orale tra lo spagnolo e il basco.

¹⁴⁹ Muysken (2000: 247-249).

¹⁵⁰ Callahan (2004: 69).

anche per lo scritto.¹⁵¹ Infine, gli stessi gradi del *continuum* del contatto linguistico individuati nell'oralità si possono osservare anche nella narrativa italiana contemporanea.¹⁵² Per arrivare a una comprensione approfondita delle caratteristiche del testo letterario, esso andrebbe messo in relazione non solo con l'oralità, ma anche con altri tipi di testi plurilingui.

Nel tentativo di porre le basi per un settore indipendente di studio del plurilinguismo scritto (*written multilingual discourse studies*) e tenere in considerazione la ricca varietà di tipi testuali, Mark Sebba ha proposto un quadro teorico comune per testi plurilingui (*analytical framework for multilingual texts*).¹⁵³ Il modello è caratterizzato dall'attenzione alla natura multimodale dei testi scritti: a differenza del *code-switching* orale, tipicamente unidimensionale e composto della giustapposizione lineare di unità linguistiche di due varietà in un discorso, nel plurilinguismo scritto oltre alla dimensione linguistica è coinvolta anche quella visiva, che concorre a determinare il grado di unione o separazione delle lingue. Proprio perché Sebba non include nella sua analisi testi letterari, appare utile interrogarci sull'applicabilità del suo modello alla narrativa plurilingue. Il quadro proposto da un lato stabilisce i criteri quantitativo-formali dei testi plurilingui, ovvero: 1) "unità d'analisi" (*units of analysis*) e 2) "rapporti lingua-spazio" (*language-spatial relationships*); dall'altro quelli qualitativo-contenutistici, ovvero: 3) "rapporti lingua-contenuto" (*language-content relationships*) e 4) "tipo di mistilinguismo" (*language mixing type*).¹⁵⁴

L'esame del primo criterio sulle unità d'analisi dimostra che i testi plurilingui condividono con la commutazione di codice orale unità grammaticali (frasi, parole, morfemi) e discorsive (enunciati, turni conversazionali), mentre riguardano solo lo scritto unità di tipo strutturale e coesivo, relativo a generi testuali specifici (capitoli, paragrafi, intestazioni ecc.). A queste si aggiungono le unità spazio-visive, per esempio colonne e caselle di testo o cornici, aree contigue di superficie (pagina, schermo, insegna), separate da spazi vuoti o da linee o da altri elementi visuali (carattere grafico, grassetti, corsivo). Esse concorrono a determinare i rapporti lingua-spazio dei testi, insieme all'ordine o la posizione di lingue, e altri elementi visivi che riguardano disposizione, formato, misura e colore del carattere usato. Il rapporto può essere simmetrico con entrambe le lingue che occupano uno spazio e una posizione analoga, per esempio in un'insegna o una pubblicità bilingue, oppure asimmetrico con una preferenza per una lingua a scapito dell'altra. Come nota Sebba, non tutte le unità sono rilevanti in tutti i tipi testuali, bensì la multimodalità varia soprattutto in base al ruolo della dimensione visiva e spaziale.¹⁵⁵

Quali sono le unità d'analisi rilevanti in un testo plurilingue letterario? Naturalmente le unità grammaticali e il livello più strettamente linguistico

¹⁵¹ Lipski (1982: 194).

¹⁵² Ala-Risku (2012a). Sulla narrativa italiana si tornerà in § 3.

¹⁵³ Sebba (2013), cfr. *Id.* (2005, 2006, 2010).

¹⁵⁴ Sebba (2013: 106-113).

¹⁵⁵ Ivi (102, 106-107).

hanno un ruolo centrale anche nella narrativa. Le unità strutturali e coesive a loro volta appaiono particolarmente significative nei testi letterari: per esempio un romanzo è di solito diviso in capitoli, introdotti spesso, ma non sempre, da elementi paratestuali, quali intestazioni o titoli, ed è ulteriormente suddiviso in paragrafi e pagine. Un criterio importante è costituito poi dalla lunghezza del testo: il compito di chi analizza un'insegna, una pubblicità o un annuncio di poche decine di parole è certamente diverso dal tentativo di passare al setaccio le decine di migliaia di parole di un romanzo (o qualche migliaio di un racconto, ma il numero può variare moltissimo).¹⁵⁶ L'estensione fa sì che un testo narrativo plurilingue nel suo insieme possa contenere parti monolingui (di più varietà). L'aspetto visivo sembra irrilevante a prima vista, eppure anche nei romanzi plurilingui gli elementi spazio-visivi, come il corsivo, la punteggiatura o la separazione delle unità di testo, sono utilizzati per segnalare la presenza di una lingua "diversa" e per sottolinearne l'alterità attraverso le "collisioni grafiche".¹⁵⁷

Per il terzo criterio di Sebba sui rapporti lingua-contenuto, il messaggio veicolato dai testi plurilingui può essere analizzato in termini di corrispondenza tra il contenuto e le lingue coinvolte. Sebba distingue tra "testi equivalenti", che hanno un contenuto uguale in due o più lingue; "testi scomposti" (*disjoint*), che hanno contenuti diversi in lingue diverse, senza che l'informazione sia ripetuta nell'altra lingua; e "testi parzialmente sovrapposti" di tipo misto, in cui solo una parte del contenuto è ripetuta nell'altra lingua. A un livello più dettagliato va osservato infine il quarto criterio del tipo di mistilinguismo, che si riferisce alla scelta della lingua in una data unità di testo e che secondo il modello di Sebba può dare come esito unità linguistiche monolingui (varietà a, b, c), miste con proporzioni variabili o neutrali. Le unità linguistiche chiamate "neutrali" consistono in materiale linguistico che non può essere assegnato a nessuna lingua in modo esclusivo, ma potrebbe derivare da entrambe o da tutte le lingue coinvolte. Di solito si tratta di unità grammaticali e testuali minori, come intestazioni o marchionimi, diffusi nella lingua della pubblicità. Sia il rapporto lingua-contenuto sia il tipo di mistilinguismo di un testo possono essere contenuti in un altro più esteso, per esempio unità monolingui in un testo mistilingue.¹⁵⁸

Come considerare i testi letterari plurilingui in quest'ottica? Per la sua natura letteraria, un romanzo plurilingue si presenta come un testo formato da unità di lingue diverse che tipicamente si susseguono e si escludono a vicenda. Eppure possono contenere anche parti di testo equivalenti (o quasi) al loro interno, sotto forma di traduzioni intratestuali.¹⁵⁹ Usate dagli autori con lo scopo di garantire la comprensione del lettore potenzialmente monolingue, esse ripetono unità minori o minime (di solito singole parole o frasi) e danno esito alle parti di testo parzialmente sovrapposte. Al contenuto

¹⁵⁶ Ivi (101, 104, 107).

¹⁵⁷ Hodgson - Sarkonak (1987) e Sarkonak - Hodgson (1993).

¹⁵⁸ Per esempio Sebba (2013: 102, 107-108).

¹⁵⁹ Già studiate in Ala-Risku (2011, 2012b), saranno discusse in § 4.1.

è legato inoltre un aspetto particolare dei testi letterari, ovvero la divisione testuale e stilistica fondamentale tra il dialogo mimetico (discorso diretto), la narrazione diegetica che lo circonda (discorso indiretto) e il discorso indiretto libero che offusca questa dicotomia (v. § 2.1.). Spesso nella narrativa plurilingue l'“altra” lingua è confinata nel dialogo (però naturalmente non è l'unica possibilità).¹⁶⁰ Allo stesso modo, il tipo di mistilinguismo può variare in un testo letterario fino a coprire tutti i gradi del *continuum* linguistico.

In base ai criteri presentati sopra, Sebba distingue due macrocategorie di testi plurilingui: “testi paralleli” e “testi complementari”. I primi sono caratterizzati dalla simmetria del rapporto lingua-spazio, dall'equivalenza del rapporto lingua-contenuto e monolinguismo delle parti che lo compongono. Un esempio tipico sono le insegne bilingui, con unità corrispondenti nelle due lingue, disposte simmetricamente e di contenuto, senza commistione di lingue. I testi complementari, invece, sono asimmetrici, scomposti e caratterizzati dalla varietà di tipi di mistilinguismo: unità monolingui, miste e neutrali si combinano in varia misura. Vale come esempio la pubblicità anglo-ispanica analizzata da Sebba, la cui disposizione asimmetrica combina varie unità in due lingue senza che il contenuto dell'una sia ripetuta nell'altra. Le due macrocategorie sono in parte sovrapposte e rappresentano semmai due estremità di un *continuum*, con numerosi casi intermedi che servono come punti di riferimento per l'analisi di una vasta gamma di testi.¹⁶¹

I testi della narrativa plurilingue sarebbero da ascrivere alla categoria dei testi complementari, di un rapporto lingua-spazio asimmetrico, rapporto lingua-contenuto scomposto e tipo di mistilinguismo vario contenente parti monolingui, misti e possibilmente neutrali. Al di là delle unità d'analisi grammaticali di base che i testi letterari condividono con altri testi plurilingui, vi sono aspetti che hanno un ruolo minore (ma non trascurabile), come quelli visivi. La narrativa presenta poi caratteristiche proprie, come la divisione tra discorso diretto e indiretto e la presenza delle traduzioni interne che creano parti di testo parallele incassate in una cornice di conseguenza parzialmente sovrapposta. Ciò rende il plurilinguismo letterario un oggetto di studio non solo linguistico, ma testuale e stilistico. In sintesi, benché i testi plurilingui letterari presentino caratteristiche che si differenziano da altri tipi di testi per contenuto, volume e tipi di mistilinguismo, appare chiaro che un modello che miri a comprendere la ricca varietà di esiti scritti del plurilinguismo, non può non tenere conto dei suoi esiti letterari. Tali esiti vanno poi contestualizzati tenendo conto delle condizioni culturali che circondano i testi e delle pratiche testuali inerenti. Nel caso italiano, ciò significa tenere in considerazione la lunga convivenza delle varietà linguistiche coinvolte (e la e convergenza tra esse), il ruolo della norma linguistica unitaria letteraria nella storia e del processo dell'italianizzazione.

¹⁶⁰ V. § 2.1. In verità l'analisi del plurilinguismo va oltre il testo come unità. L'approccio della critica letteraria è spesso quello di considerare il fenomeno non solo in un testo, ma in più opere o in tutta la produzione di un autore, o in un filone di letteratura composto.

¹⁶¹ Sebba (2013: 108-112).

3 L'USO DEL DIALETTO NELLA LETTERATURA ITALIANA

3.1 IL CAMMINO BINARIO DALLE ORIGINI ALL'UNITÀ

Nel capitolo introduttivo si è ricordato come la pluralità linguistica costituisca il tratto distintivo della storia della lingua e della letteratura italiane. Infatti, già nei primi documenti che attestano l'uso scritto – seppur non ancora letterario – di volgari italo-romanzi si possono osservare intenti espressivistici consapevoli nell'uso contemporaneo di più varietà linguistiche.¹⁶² Come osserva Pietro Trifone, nell'*Iscrizione di San Clemente* (fine secolo XI – inizio secolo XII) «la dicotomia latino/volgare è sfruttata per caratterizzare anche sul piano linguistico la distanza tra due mondi: la *vox divina* di Clemente (*Duritiam cordis vestris saxa traere meruistis*) si oppone all'iperrealistico turpiloquio del suo persecutore pagano, il nobile Sisinnio che ordina ai servi Albertello, Carboncello e Gosmari di condurre il Santo al martirio (*fili dele pute, traite*)».¹⁶³ Prima ancora, nel caso del *Graffito della Catacomba di Commodilla* (prima metà del IX secolo), il plurilinguismo va inteso in senso lato e riguarda la situazione comunicativa complessiva. La scelta del volgare per un breve avvertimento con indizi grafici che rispecchiano caratteristiche della parlata locale (*NON DICERE ILLE SECRITA A BBOCE*) diventa marcata, quando la si osserva in contrapposizione alla latinità del contesto religioso e della competenza linguistica presunta del mittente e del destinatario del messaggio.¹⁶⁴ Perfino il volgare embrionale dell'*Indovinello veronese* (fine secolo VIII) è stato visto come il primo esempio di letteratura dialettale riflessa, perché la scelta di un codice diverso dal latino avrebbe una funzione ludica, legata alla natura rustica della metafora, in contrasto all'attività dello scrittore (*Se pareba boves...*).¹⁶⁵

Nel Duecento i vari volgari emergono nell'uso letterario e con loro la satira o parodia linguistica, in cui vengono impiegati per commentare l'un l'altro o il modo di parlare in un particolare strato di parlanti, di solito popolare.¹⁶⁶ Tra le prime testimonianze poetiche di accostamento consapevole di più varietà linguistiche si ha il *Contrasto* attribuito al siciliano Cielo d'Alcamo. Il dualismo linguistico della poesia assume la forma della divergenza stilistica caratteristica tra l'espressione del cortigiano e quella della popolana, più diastratico e diafasico che diatopico. Lo stesso Dante ne cita il terzo verso (*Tragemi d'este focora...*) come esempio del volgare siciliano non

¹⁶² L'estrema sintesi qui presentata del rapporto tra il dialetto e la letteratura nella storia della lingua italiana segue le rassegne di Bertini Malgarini e Vignuzzi (2002: 999-1017) e Segre (1974: 397-426), ai quali si rimanda per la relativa bibliografia.

¹⁶³ Trifone (2008: 13).

¹⁶⁴ Ivi (11-13).

¹⁶⁵ La lezione di Castellani (1973: 28) citata in Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 999).

¹⁶⁶ Segre (1974: 397-400).

illustre nel *De vulgari eloquentia*, insieme a numerosi altri blasoni linguistici nella sua rassegna. Un caso simile e coevo di intento parodico è un sonetto (incertamente) attribuito a Cecco Angiolieri, in cui il romanesco si contrappone con diverse varietà toscane accompagnate da citazioni esplicite di toponimi (*Pelle chiabelle di Dio...*). Ancora, l'anonimo *Contrasto della Zerbitana* testimonia non solo la presenza di arabismi nei volgari italiani (*barrà* per 'fuori'), ma anche la procedura della reduplicazione interlinguistica tipica di situazioni di contatto linguistico, una sorta di traduzione interna al testo (*barrà fuor di casa mia!*).¹⁶⁷ Invece, in prosa, la trecentesca *Cronica* di Anonimo romano (c. 1357-1358) non solo è una prova notevole dell'uso letterario del romanesco di prima fase, ma contiene anche esempi di variazione interna diatopica e diastratica città *vs* campagna. Nell'episodio della fuga dal Campidoglio, Cola di Rienzo si traveste da villano e ne imita la parlata per depistare la folla inferocita: «Favellava campanino e diceva: «Suso, suso a gliu tradetore!»». ¹⁶⁸ L'opposizione parodica ed espressiva è dunque ulteriormente rafforzata dal commento metalinguistico.

Nel Trecento, come osserva De Blasi, «il ricorso al dialetto come genere parodico o realistico coincide spesso con la differenziazione diatopica rispetto a un volgare più diffuso e collaudato in letteratura»,¹⁶⁹ ovvero il toscano. Precedente di pochi anni la cronaca romana, il *Decameron* contiene infatti diversi esiti di plurilinguismo come uno delle componenti del caratteristico pluristilismo dell'opera. La distanza sociolinguistica in Boccaccio varia dalle storpiature lessicali del registro contadino fiorentino agli inserti dialettali nelle battute dei personaggi siciliani o veneziani, con occasionali osservazioni metalinguistiche sui volgari non italiani.¹⁷⁰ Il tratto che accomuna questi primi esempi di dialettalità letteraria sono la parodia comica del diverso e la curiosità per la lingua dell'«altro». Fuori dalla Toscana, il Veneto offre i primi esempi di quello sperimentalismo linguistico che formerà nell'area una tradizione importante nei secoli a venire. Con Segre: «[d]i fronte al toscano gli scrittori del Nord (il Sud entra in gioco più tardi) o forzano in senso espressivo le loro strutture linguistiche, a gara con le possibilità mostrate dal toscano; oppure ricorrono al dialetto per rivendere i valori nativi in "generi" che più siano innestati nella vita locale».¹⁷¹ Di incerta attribuzione è *La canzone di Auliver*, composto di elementi dialettali, provenzali e francese, e di dichiarato intento espressionistico.¹⁷² Il plurilinguismo del poeta Francesco di Vannozzo – di origini aretine, ma competente sia in veneziano che in padovano – è testimone, a sua volta, della diffusione dei modelli toscani nell'Italia settentrionale, ma anche del ricorso al dialetto laddove la tradizione toscana presenta vuoti di genere.¹⁷³

¹⁶⁷ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1000-1003).

¹⁶⁸ Trifone (2008: 22-27, 33).

¹⁶⁹ De Blasi (2010a: 363-364). V. anche Segre (1974: 400-402).

¹⁷⁰ Per esempio il contadino Bentivegna (VIII, 2), la palermitana Madonna Iancofiore (VIII, 10), il cuoco veneziano Chichibio (VI, 4) e ser Cepperello in Francia (I, 1).

¹⁷¹ Segre (1974: 400).

¹⁷² Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1002).

¹⁷³ Segre (1974: 401-402). Vannozzo è autore anche di una «frottola», poesia rustica in veneziano.

Nel Quattrocento umanistico il quadro della lingua letteraria si trasforma, perché «rientra in gioco [...] il latino, che pareva respinto verso gli ambienti dell'alta cultura teologica, filosofica e scientifica dal successo trecentesco del volgare; la problematica resta così incentrata su tre poli: dialetto, lingua toscana, latino».¹⁷⁴ Nel rapporto tra i primi due esiti poetici della satira linguistica più interessanti sono i sonetti di Burchiello – in cui il fiorentino si prende gioco del veneziano e della parlata della plebe romana – e quelli del concittadino Benedetto Dei, il quale si burla del dialetto milanese accompagnando i suoi componimenti con glossari milanese-fiorentino. Luigi Pulci, non solo include nel *Morgante* vocaboli dialettali (di varia provenienza), latini, gergali e popolari, ma parodia anche il dialetto partenopeo in un suo sonetto, scritto in occasione del suo viaggio a Napoli nel 1471, per conto di Lorenzo de' Medici.¹⁷⁵ Lo stesso Magnifico è l'autore della *Nencia da Barberino*, il simbolo di un tipo di parodia rusticale sugli stereotipi della lirica amorosa, diffuso tra i poeti della corte laurenziana.¹⁷⁶

Come è stato anticipato (§ 1), l'analisi dei primi esiti della letteratura italiana ha permesso agli studiosi – a partire da Gianfranco Contini – di retrodatare alla seconda metà del Quattrocento la nascita della letteratura dialettale riflessa, ovvero dell'uso letterario consapevole e “non spontaneo” del dialetto (proprio o altrui).¹⁷⁷ La marcatezza della scelta di una varietà linguistica diversa dal fiorentino delle Tre Corone è strettamente collegata alla diffusione di quest'ultimo fuori dalla Toscana e alla sua affermazione come modello letterario insuperabile, sia nel Nord sia nel Sud.¹⁷⁸ La testimonianza decisiva sarebbe proprio la cosiddetta letteratura rusticale rappresentata dalla *Nencia*, che esemplifica il legame tra la natura parodistica e la consapevolezza del contrasto rispetto a un modello in formazione. Benché sia stata la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* di Bembo (1525) e del primo *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca (1612) a canonizzare definitivamente il fiorentino trecentesco, opere che ne prendono coscienza le distanze esistevano già molto prima. Occorre sottolineare che la consacrazione del toscano come modello linguistico avviene in un periodo tutt'altro che aureo della letteratura toscana: anzi, a essere celebrati sono semmai i traguardi del passato o la potenzialità futura. Proprio nell'epoca umanistico-rinascimentale e di pari passo con la nascita di una lingua letteraria, il concetto di “dialetto” che le si contrappone viene confermato.¹⁷⁹ Tuttavia, la connotazione che l'uso del dialetto rappresenta varia di volta in volta e dipende dalla competenza linguistica e dalla percezione soggettiva di ciascun autore.¹⁸⁰

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Oliva (1978: 37).

¹⁷⁶ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1002-1004), Segre (1974: 407-408).

¹⁷⁷ Contini (1970, 1976).

¹⁷⁸ Per la situazione siciliana v. Trovato (2002) e per la Sardegna Dettori (2002).

¹⁷⁹ Segre (1974: 408-409), Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1004-1005).

¹⁸⁰ De Blasi (2010).

Nel contesto del policentrismo dovuto alle condizioni socio-politiche dell'Italia rinascimentale, alcune realtà locali mostrano caratteristiche particolarmente significative per l'evoluzione di una lingua letteraria. Da un lato, la poesia in dialetto pavano conosce alla fine del secolo XV una rapida diffusione grazie ai poeti che gravitano intorno all'università di Padova, per esempio veronese Giorgio Sommariva, autore di sonetti non solo in padovano rustico, ma anche in veronese e bergamasco. Questo genere di produzione letteraria si allontanerà via via dalla parodia puramente antivillanesca e sarà resa famosa nel Cinquecento dal commediografo Angelo Beolco, detto il Ruzante. Le sue commedie celebrano in chiave comica e in un ambiente colto la naturalezza del dialetto e dei personaggi che lo usano, e possono portare all'empatia e a una comprensione più profonda dello stato dei contadini.¹⁸¹

Sarà sempre l'ambiente padovano a far nascere nella poesia macaronica anche una particolare forma di sperimentalismo linguistico di gusto espressionistico, non sul contrasto latino-volgare o toscano-dialetto, ma latino-dialetto. Inaugurata da Tifi Odasi alla fine del Quattrocento, la poesia maccheronica raggiunge il punto più alto con Teofilo Folengo nei primi decenni del secolo successivo. L'opposizione tra latino e dialetto, così come la loro interscambiabilità, è sfruttata in un gioco comico, colto e altamente consapevole. Il mantovano Folengo dimostra una particolare curiosità linguistica che comprende varie tonalità del latino e sinonimi di vari dialetti, oltre al proprio dialetto, che sfocia spesso in esplicite osservazioni metalinguistiche. L'ibridazione linguistica si accosta all'ibridazione di materiali, temi e tradizioni letterarie.¹⁸²

Dall'altro lato, la corte aragonese di Napoli fra Quattrocento e Cinquecento diventa un luogo d'incontro per la cultura umanistica di stampo fiorentino e la tradizione popolare. A Iacopo Sannazaro sono attribuiti alcuni *gliommeri* ('gomitoli' in dialetto napoletano): si tratta di monologhi recitativi in poesia, che mostrano nelle veste linguistica un consapevole distacco dalla norma letteraria illustre e alludono alla variazione diastratica tra letterati di corte e popolo cittadino.¹⁸³ Questi componimenti, che hanno come oggetto la rievocazione nostalgica del passato (angioino), segnano l'inizio di una lunga tradizione di letteratura dialettale napoletana che convivrà in contrasto con la letteratura in italiano di base toscana.¹⁸⁴

In generale, di pari passo con la conferma di una lingua letteraria nazionale (seppur senza nazione), nella seconda metà del secolo XVI inizia la grande fioritura delle letterature dialettali come entità separate da quella toscano-italiana, che fungono da rivendicazioni dei vari centri politici e diventano espressioni dei gusti locali.¹⁸⁵ Vengono tradotti in numerosi dialetti (spesso in chiave burlesca) la *Divina Commedia*, così come i poemi epici cinquecenteschi di Ariosto e Tasso. D'altro canto la dialettalità offre agli

¹⁸¹ Segre (1974: 409-410), cfr. Cortelazzo (2002) e (Folena 1991).

¹⁸² Segre (1974: 410-413) e *Id.* (1979).

¹⁸³ De Blasi (2007, 2010b).

¹⁸⁴ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1005-1007).

¹⁸⁵ De Blasi (2010), v. Cortelazzo et al. (2002) su ciascuna realtà regionale.

autori – di solito accademici e colti – un canale attraverso cui trattare argomenti e temi marginali ed esprimere nella poesia maggiore emotività, familiarità e spontaneità satirica. L'uso poetico conferisce dignità al dialetto e ai temi trattati, come nel caso di Gian Giacomo Cavalli, che canta in genovese gli amori dei pescatori e di altri personaggi plebei, o in quello di Marco Boschini, che esalta in dialetto l'arte dei pittori veneziani. I rapporti inter-dialettali tra città come Genova e Venezia producono anche le cosiddette “edizioni incrociate” delle opere più importanti.¹⁸⁶ I risultati si vedono anche in prosa, di cui un esempio *sui generis* è *Lo cunto de li cunti* di Giovan Battista Basile (pubblicato, postumo, tra il 1634 e il 1636). Croce datava la nascita della letteratura dialettale riflessa al '600, proprio in collegamento all'opera di Basile e di un altro autore partenopeo, Giulio Cesare Cortese. Invece di interpretare la letteratura dialettale in contrasto con quella nazionale, Croce la considerava come parte integrante e parallela a essa (§ 1).¹⁸⁷ In più, Croce vedeva l'uso del dialetto solo come un altro esito del gusto barocco, in continua ricerca del nuovo e dell'insolito per ottenere l'effetto straniente e sorprendente.¹⁸⁸

Successivamente le tendenze idillico-naturalistiche della poesia arcadica si rispecchiano anche nella letteratura dialettale. Come sintetizza Franco Brevini, «nel Settecento approda alla pagina dialettale sostanzialmente lo stesso mondo che ritroviamo nella produzione in lingua».¹⁸⁹ Unite all'influsso illuministico queste tendenze danno come esito l'opera del palermitano Giovanni Meli, in cui il dialetto colto è impiegato per una varietà di generi letterari dalle poesie bucoliche al poemetto eroicomico *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, rivisitazione siciliana del capolavoro in prosa di Miguel de Cervantes. Tratti innovativi sono mostrati dalla cosiddetta “linea lombarda”, che si sviluppa soprattutto a Milano sotto la guida di Carlo Maria Maggi, l'autore che vede nel dialetto la lingua della realtà, della moralità e della verità. Già autore di poesie in lingua e di testi teatrali, Maggi impiega il dialetto per maggiore chiarezza e semplicità e con funzione etico-civile. La linea lombarda sarà sviluppata da altri autori fino ad arrivare più tardi a Carlo Porta. Sul finire del secolo XVIII gli echi della Rivoluzione francese rafforzano gli intenti ideologico-politici ed educativi dell'uso del dialetto, anche in traduzione. Ne sono esempi l'ode pariniana *A Silvia*, che viene tradotta in milanese per trasmetterne i principi morali al popolo, la “Marsigliese sarda” di Francesco Ignazio Mannu (*Su patriottu sardu a sos feudatarios*) o *Te Deum de' Calabresi*.¹⁹⁰

Nel Settecento l'uso letterario del dialetto acquisisce una visibilità particolare attraverso le opere teatrali del veneziano Carlo Goldoni. La riforma goldoniana prende le mosse dalle maschere della commedia dell'arte e sostituisce, anche al livello linguistico, alle schematizzazioni ormai logore una

¹⁸⁶ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1007-1009), Segre (1974: 413-414).

¹⁸⁷ Croce (1927: 227) in Beccaria (1975: 22-23).

¹⁸⁸ Stromboli (2005: 10, n2).

¹⁸⁹ Brevini (1999: 1520), citato in Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1010).

¹⁹⁰ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1009-1011).

gamma di sfumature senza precedenti. Goldoni costruisce i suoi personaggi attraverso la lingua e riesce a portare in scena la vivacità della società da lui descritta. L'autore spazia tra il dialetto popolare dei pescatori chioggiotti e quello urbano dei ceti colti, tra la lingua letteraria nazionale e i dialetti di altre regioni (o altre nazioni, come nel caso dei francesismi). Tale operazione goldoniana pare preannunciare l'esigenza realistica in epoca romantica.¹⁹¹

L'uso letterario del dialetto assume valenze chiaramente ideologiche e politiche con Carlo Porta, il maggiore esponente della poesia in milanese. L'epica popolana di Porta ha come obiettivo di rappresentare la reale pluralità di lingue e registri della Milano dell'epoca e di conferire dignità al popolo attraverso l'uso del suo dialetto. Porta frequenta la sua personale "scuola di lingua", il mercato milanese del Verziere, e contrappone i suoi insegnamenti di espressività dialettale alla vuota ritualità del latino ecclesiastico, per esempio nel sonetto plurilingue e metalinguistico *On funeral (El Miserere)*. Dall'altro canto, all'inizio dell'Ottocento si rafforzano le idee unitarie non solo politiche, ma anche di purismo linguistico. L'espatriato cosmopolita Foscolo osserva la variazione dialettale tipicamente italiana e, paragonandola ad altri paesi europei, la considera un ostacolo alla comunicazione e alla comprensione reciproca. Lo scrittore Pietro Giordani, alimentato dall'ideologia illuministica e neoclassicista, si mostra invece apertamente ostile alla poesia dialettale (milanese). Nel 1816 si scontra con Porta criticando i dialetti come particolarismi nocivi alla civiltà nazionale e adatti solo per la comunicazione e gli argomenti più triviali. Giordani riceve da Porta una risposta programmatica (in dialetto), in cui il poeta ribadisce la fondamentale equivalenza funzionale tra dialetto e lingua e l'approccio neutrale allo strumento linguistico nell'uso artistico, convinzioni messe in pratica già nei suoi sonetti.¹⁹²

La scelta del dialetto come lingua letteraria è condivisa da un altro grande dialettale del primo Ottocento, Giuseppe Gioachino Belli, l'ultima delle "quattro coroncine" accanto ai già menzionati Porta, Goldoni e Meli. Belli si ispira all'esperienza portiana ed elabora i suoi testi nelle forme miste di imitazione e traduzione. Eppure, l'operazione è influenzata dalle ovvie differenze nel dialetto utilizzato e nel contesto sociale descritto dai due poeti. Se Porta difendeva la dignità del milanese come una lingua a parte, di cui era inoltre possibile distinguere varietà diastratiche signorili e popolari, il romanesco appariva a Belli come una varietà linguistica esclusivamente plebea, "guasta e corrotta": la distanza ravvicinata all'italiano per via della toscanizzazione cinquecentesca. Quello che Belli nella sua introduzione ai sonetti romaneschi chiama «un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma»¹⁹³ non mira alla riproduzione fedele e autentica della parlata del popolo, bensì a una rappresentazione poetica dell'autore, con particolare

¹⁹¹ De Blasi (2010), Folena (1983: 98), Trifone (2015: 197-198).

¹⁹² Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1011-1013).

¹⁹³ Dall'edizione Teodonio (1998: 4).

attenzione alle varietà diastratiche e diafasiche in chiave comico-burlesca con l'italianizzazione del dialetto, ipercorrettismi e giochi di parole.¹⁹⁴

Nel primo Ottocento la produzione dialettale è influenzata sia dai moti risorgimentali uniti agli eventi politici europei, sia dagli ideali romantici. Alla particolare attenzione ai dialetti e alle tradizioni popolari come espressioni del genio del popolo, si aggiunge la nascita della linguistica scientifica.¹⁹⁵ Il simbolo della rinnovata ricerca per la lingua è l'opera del grande romanziere dell'Unità. Come ha osservato Segre, Manzoni si collega ai tentativi linguistici settecenteschi di Goldoni e di Porta, e come loro amplia l'orizzonte sociale per rappresentare protagonisti di ceti popolari, ma porta le meditazioni linguistiche a una conclusione diversa. Ovvero «dopo un tentativo di recuperare il dialetto milanese come supporto per una lingua italiana “illustre”, la decisione di accogliere il toscano [...], ma il toscano vivo, parlato, [...] duttile, pronto al dialogo, non rifuggente da alcun contenuto attuale, non compromesso da convenzioni accademiche».¹⁹⁶

Nella visione manzoniana, il dialetto appare subordinato alla lingua, in quanto è negato al pensiero astratto e inadatto a rappresentare completamente la nuova realtà sociale e nazionale. Eppure, dal canto suo la soluzione linguistica presentata ne *I promessi Sposi* non è sufficiente per rispondere alle esigenze espressive della letteratura moderna, influenzata dalle tendenze romantiche e post-romantiche europee. Infatti, invece di scomparire dalla lingua letteraria, i dialetti continuano ad avere un ruolo importante, seppur laterale, in particolare nel teatro e nella poesia.¹⁹⁷ Nei primi decenni dopo l'Unità d'Italia, di particolare interesse è per esempio la produzione del napoletano Salvatore Di Giacomo, il poeta dialettale più grande a cavallo tra i due secoli. Di Giacomo si allontana dalle prime posizioni legate al realismo positivistico e al verismo andando verso una visione sempre più soggettivistica e poetica del dialetto letterario. Il dialetto non solo è la “lingua della realtà”, ma soprattutto la “lingua della poesia” e la “lingua della fantasia”. Il dialetto di Di Giacomo è intimamente legato alla musica, alla canzone e alla melodia. Da un lato molte delle sue poesie vengono musicate, dall'altro gli stessi componimenti contengono frammenti cantati (come i ritornelli nel poemetto *'O Munasterio*). A Di Giacomo si deve una gran parte della fama nazionale e internazionale della canzone napoletana.¹⁹⁸

Secondo la divisione di Segre, nelle tendenze della narrativa post-manzoniana si possono osservare due filoni separati, che rappresentano gli sviluppi più generali del romanzo europeo. Il primo descrive il mondo borghese con il suo modernismo e la sua individualità (per esempio Antonio Fogazzaro e più tardi Luigi Pirandello). Il secondo è caratterizzato da un approccio naturalistico, che mira rappresentare la dimensione regionale e rurale della società (per esempio nelle opere del toscano Renato Fucini e

¹⁹⁴ Ivi (1013-1015), cfr. D'Achille (2002).

¹⁹⁵ Cfr. le trattazioni relative alle regioni in Cortelazzo et al. (2002) e Coletti (1993: 282-308).

¹⁹⁶ Segre (1974: 419).

¹⁹⁷ Ivi (420-421).

¹⁹⁸ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1015-1017), cfr. Serianni (1990: 112-119).

della sarda Grazia Deledda). Al livello linguistico entrambi sono accomunati dall'uso di una lingua media, che si apre occasionalmente ai dialettalismi per servirsene per la caratterizzazione dei personaggi. Da questi due filoni principali si staccano due varianti che dimostrano innovazioni linguistiche di particolare interesse, anche in riferimento al dialetto. Da un lato c'è la polemica antiborghese e ironica degli scapigliati lombardo-piemontesi, che mirano a combattere la banalità con la stravaganza e l'eccezionalità della lingua. Il repertorio espressivo dello scapigliato Giovanni Faldella consiste in piemontesismi, usati per dare colore al dialogo e all'ambiente, e in elementi connotati nel senso sia dialettale sia letterario-arcaico, ma anche di latinismi, termini scientifici, composti ricercati e innovazioni lessicali, tutto su una base puristica e con esplicite osservazioni metalinguistiche distaccate. Segre fa partire questa variante in realtà già dal macaronico Folengo e attraverso Faldella, ma anche Carlo Dossi e Carlo Linati, la porta fino al plurilinguismo di Carlo Emilio Gadda.¹⁹⁹

Dall'altro lato c'è la variante veristica che prende le mosse dall'approccio naturalistico, con Giovanni Verga come maggiore esponente. La novità verghiana sta nell'identificazione dello scrittore con la sensibilità collettiva dei personaggi descritti: i ceti popolari non sono dunque osservati con un distacco che ne imita la lingua, ma diventano protagonisti i cui pensieri, sensazioni e interpretazioni hanno la propria voce.²⁰⁰ Da notare, tuttavia, che il dialetto siciliano in Verga rimane spesso una venatura rappresentata quasi esclusivamente da elementi onomastici e forme allocutive, proverbi e altre espressioni idiomatiche o un "plurilinguismo passivo".²⁰¹ La differenza tra le due varianti che portano la letteratura italiana al Novecento possono essere sintetizzate con le parole di Beccaria:

La prima variante [scapigliata-macaronica-plurilinguistica] ha immesso nuova vita nel corpo di una lingua schematizzata e permesso la liberatoria arrampicata espressionistica tra selve di rame capricciose, fantasiose, barocche; la seconda [veristica-regionale-dialettale] ha nel Novecento configurato un nuovo nesso tra polemica sociale e polemica linguistica. In entrambe i dialetti hanno continuato ad agire come diffuso stimolo interno.

Gian Luigi Beccaria (1975: 127)

Prima di discutere i filoni del plurilinguismo letterario che si sviluppano nel Novecento in una situazione sociolinguistica profondamente mutata, occorre ricordare la questione dell'italofonia al momento dell'Unità (1861). Molto note, ma da citare solo le parole di De Mauro nella *Storia linguistica dell'Italia unita*:

¹⁹⁹ Segre (1979).

²⁰⁰ *Id.* (1974: 421-425).

²⁰¹ Stussi (2002), v. più avanti.

[N]egli anni dell'unificazione nazionale, gli italofoeni, lungi dal rappresentare la totalità dei cittadini italiani, erano poco più di seicentomila su una popolazione che aveva superato i 25 milioni di individui: a mala pena, dunque, il 2,5% della popolazione, cioè una percentuale di poco superiore a quella di coloro che allora e poi nelle statistiche ufficiali venivano designati come «alloglotti».

Tullio De Mauro (1970 [1963]: 43)

I dati sorprendentemente esigui di De Mauro si basavano sulla proporzione di alfabetizzati della popolazione nazionale, e più precisamente sulle percentuali di coloro che avessero ricevuto una scolarizzazione postelementare, in grado di garantire una competenza linguistica sufficiente. Questo criterio valeva per i 160.000 italofoeni di altre regioni (meno dello 0,9%), mentre i 400.000 toscani e i 70.000 romani costituivano un'eccezione per la vicinanza – naturale o storica – dei loro dialetti alla lingua comune di base toscana. A questi ultimi due gruppi era sufficiente essere alfabetizzati per essere ammessi nella percentuale di italofoeni.²⁰² I criteri di De Mauro sono stati successivamente affinati, le stime discusse e corrette, «ma mai sostanzialmente smentit[e]». ²⁰³ Arrigo Castellani corregge questa stima allargando sia il criterio diatopico sia quello diastratico: oltre alla Toscana e a Roma, andavano, secondo lo studioso, incluse le regioni centrali del Lazio, dell'Umbria e delle Marche per la vicinanza dei loro dialetti alla norma toscano-italiana, ma anche tutti i toscani a prescindere dal livello d'istruzione.²⁰⁴ Inoltre, erano da aggiungere il ceto religioso acculturato e chi avesse avuto accesso all'istruzione domiciliare. In base a queste correzioni di tiro Castellani ha calcolato che gli italofoeni fossero più di 2 milioni, ovvero circa il 9% della popolazione.²⁰⁵ Com'è stato notato, pur attenuando le stime di De Mauro valutate troppo drastiche, le rettifiche di Castellani comunemente accettate tuttavia non cambiano il quadro generale.²⁰⁶

La situazione sociolinguistica dell'Italia all'indomani dell'Unità è stata efficacemente sintetizzata da Sergio Lubello con la formula «un popolo di letterati e analfabeti». ²⁰⁷ Questo binomio serve per ricordare che, sebbene gli scrittori di origini non toscane (o romane) fossero considerati «italofoeni per cultura» e rappresentassero per professione sicuramente la parte più saldamente italianizzata, il loro rapporto con la lingua italiana era spesso vissuto in maniera travagliata e conflittuale. Un noto esempio sono i narratori siciliani del periodo postunitario, che come «pochi altri tra i nostri scrittori hanno avvertito il problema della lingua della prosa narrativa». ²⁰⁸ Il «grandissimo scoglio della lingua» è stato affrontato da autori come Capuana,

²⁰² De Mauro (1970 [1963]: 36-45), cfr. Trifone (2010: 94-95).

²⁰³ Coveri (2014: 127).

²⁰⁴ Castellani (1982: 4-26), v. la questione di italofoenia colta e italofoenia naturale, ivi (6).

²⁰⁵ Ivi (24).

²⁰⁶ Trifone (2010: 95) con la relativa bibliografia.

²⁰⁷ Lubello (2012: 567) che riprende due titoli di Asor Rosa (1989: 11-24).

²⁰⁸ Stussi (2002: 491).

Verga, De Roberto e Pirandello con interferenze, riscritture e autotraduzioni, che rendono visibili gli “strazi dello scrivere” e la ricerca della lingua unitaria e la spontaneità del dialetto nativo.²⁰⁹

3.2 IL NOVECENTO TRA REALISMO ED ESPRESSIONISMO

L'unificazione linguistica che segue l'unità politica è un processo lento e complesso che si compie in Italia durante il secolo XX. In parallelo alla diminuzione dell'uso parlato dei dialetti si sviluppano correnti letterarie tra di loro diverse che adoperano il dialetto sulla pagina per molteplici funzioni. D'altronde, nel contesto sociolinguistico drasticamente cambiato non può che mutare anche la letteratura che lo riflette in varia misura. Il dialetto non sparisce, bensì continua a rappresentare una risorsa importante per la scrittura letteraria. Il suo ruolo va analizzato in riferimento all'affermazione dell'italiano come lingua parlata dalle masse, ma anche con la crisi della lingua della scrittura letteraria (in particolare poetica). Si tratta di due conseguenze della stessa causa, la nascita della nuova nazione unitaria.²¹⁰

Sulle soglie del Novecento osservano la situazione sociolinguistica in mutamento anche gli autori che non vengono considerati rappresentativi della dialettalità letteraria, bensì sono saldamente ancorati al canone unitario. Nel poemetto *Italy*, Giovanni Pascoli racconta la visita di ritorno di una famiglia toscana emigrata negli Stati Uniti. Nell'impianto di italiano letterario ai termini della lingua ibrida italo-americana si mescolano voci dialettali e regionali, che servono a descrivere l'ambientazione Garfagnina e a colorire le battute dell'anziana nonna che riceve gli ospiti venuti da lontano. Pascoli correda il poemetto di una nota esplicativa sull'uso dell'inglese da parte degli emigrati in *Mèrica* e sui fenomeni di contatto e interferenza linguistica. Il poeta non solo usa indizi grafici per distinguere le varietà coinvolte nel testo (tondo *vs* corsivo o grassetto), ma accentua il contrasto anche attraverso la descrizione metalinguistica dell'incomprensione tra la nonna toscana e la nipotina nata nel Nuovo Mondo.²¹¹

Mentre l'emigrazione del secondo Ottocento e del primo Novecento portò i dialetti parlati da milioni di italiani fuori dall'Italia, soprattutto verso le Americhe, la situazione sociolinguistica della nuova nazione subiva un riassetto fondamentale dovuto all'avvio di una serie di processi paralleli e convergenti.²¹² Questi processi sono stati descritti da De Mauro, prima per il centenario dell'Unità, e poi più recentemente per il periodo repubblicano dal 1946 ai nostri giorni.²¹³ Basta qui ricordarne i più decisivi. L'industrializzazione con le conseguenti grandi migrazioni interne dal Sud al

²⁰⁹ Lubello (2012), Stussi (2002), su Pirandello v. anche Trovato (2011).

²¹⁰ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1018-1019).

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Haller (1997), De Mauro (1970 [1963]: 53-63), cfr. *Id.* (2014: 62-67).

²¹³ De Mauro (1970) [1963] e *Id.* (2014), a cui si rimanda per la bibliografia.

Nord e dalle campagne e dalle montagne verso le città modificano l'assetto demografico del paese e portano i dialetti in contatto con l'italiano e tra di loro. Lo stesso fanno in minor misura la leva obbligatoria e l'esercito durante le due guerre mondiali. L'influenza della scuola è importante: prima dall'inizio del Novecento il liceo spinge una limitata porzione della popolazione a usare la lingua d'istruzione anche nel parlato e questo gruppo diventa poi una maggioranza negli anni della Repubblica. La scuola elementare comincia a svilupparsi più tardi nell'immediato dopoguerra di pari passo con lo sviluppo sociale ed economico del Paese. Gli spettacoli e le trasmissioni di massa, la radio e il cinema diedero esempi dell'italiano parlato anche agli italiani non alfabetizzati, ma è soprattutto la televisione a portare un modello di italiano parlato nelle case degli italiani (si sa, questo modello diventa successivamente molto meno unitario).²¹⁴

Tutti questi processi hanno contribuito a intensificare il contatto linguistico tra l'italiano e i dialetti (o le lingue delle minoranze storiche) che hanno generato importanti dinamiche di convergenza e co-occorrenza, tuttora in corso. Si tratta dell'italianizzazione dei dialetti, della nascita delle varietà regionali dell'italiano e dei fenomeni di commutazione di codice e di mistilinguismo (§ 1, 2.3.).²¹⁵ Alla sempre maggiore diffusione dell'italofonia esclusiva e alla speculare diminuzione della dialettologia esclusiva si aggiunge una diffusa pratica di alternanza italiano-dialettale nelle sue varie forme. Se ancora intorno a metà del XX secolo nei primi anni della Repubblica, l'italiano era patrimonio di una parte minoritaria della popolazione nazionale, nel nuovo millennio la quota degli italofoni esclusivi si avvicina al 50%, mentre una buona parte degli italiani usa l'italiano insieme al dialetto. Quest'uso varia in base a parametri relativi ad età, scolarizzazione, *status* socio-economico, interlocutore, contesto d'uso e canale comunicativo.²¹⁶ In estrema sintesi si potrebbe dire che dagli anni dell'Unità alle soglie del nuovo millennio la situazione sociolinguistica italiana si sia evoluta dalla diglossia dell'*élite* al bilinguismo delle masse.²¹⁷

In riferimento agli esiti letterari di questi profondi mutamenti linguistici nel corso del Novecento, De Blasi sintetizza:²¹⁸

Nel Novecento è stato percepito (e forse enfaticizzato) il declino dei dialetti in rapporto al nuovo contesto sociale. Ne è derivata un'imprevista fortuna letteraria dei dialetti, che, in quanto lingue di un mondo scomparso [...], sono sembrati strumenti adeguati all'espressione di un disagio esistenziale vissuto come dramma personale e collettivo. Topos novecentesco è quindi il recupero delle parole perdute nell'esperienza personale degli autori più che nella realtà, visto che tuttora più della metà dei parlanti dichiara di usare i

²¹⁴ De Mauro (1970: 63-105, 118-126) e *Id.* (2014: 53-88, 92-101), cfr. sulle città Coveri (2014) e sulla scuola De Blasi (2014: 20-26).

²¹⁵ De Mauro (1970: 149-201) e *Id.* (2014: 111-132).

²¹⁶ Il quadro è registrato da vari sondaggi Doxa (1974-1999) e Istat (1987-2012), v. Coveri (2014).

²¹⁷ Berruto (1987, 1995: 204-211).

²¹⁸ Cfr. Brevini (1990, 1999), Mengaldo (1994), Istat (2006).

dialetti [...], mentre la fortuna dei dialetti si avverte attraverso altri canali (canzone, televisione, cinema, Internet). Il senso di perdita ha indotto i poeti a riscoprire i dialetti nativi, spesso di centri piccoli o piccolissimi [...]: una costante novecentesca è appunto l'approdo alla letteratura di idiomi estranei alle tradizioni letterarie dei dialetti più collaudati. Per molti il dialetto diventa voce privilegiata della poesia, anche in alternativa (secondo un altro topos) a un italiano ritenuto ormai logoro. Altri autori si muovono tra adesione mimetica alla realtà, tono moraleggiante tradizionale e soluzioni sperimentali.

Nicola De Blasi (2010a: 364)

Infatti, la molteplicità delle correnti letterarie che impiegano il dialetto in un modo o nell'altro sono accomunate dal soggettivismo, talvolta sperimentale, che lo fa diventare la lingua dell'io, lirica e atemporale. Dopo l'esperienza verista della rappresentazione realistica della società, il dialetto diventa la lingua della poesia, alternativa all'italiano che invece sta diventando la lingua di tutti. La componente dialettale della poesia di alto livello caratterizzerà la produzione letteraria italiana novecentesca; basti pensare al milanese Delio Tessa, al triestino Virgilio Giotti, al romano Trilussa e più tardi al veneto (solighese) Andrea Zanzotto, la cui sensibilità metalinguistica non solo accompagna il dialetto, ma lo rende oggetto stesso della poesia.²¹⁹ L'uso letterario del dialetto è sempre legato alla sua vitalità nell'uso reale, anche nella situazione sociolinguistica drasticamente mutata.²²⁰

Nel Novecento la lingua poetica si apre anche a un multilinguismo che non si limita all'uso del dialetto, come dimostrano gli esempi del friulano Leonardo Zanier, del campano Michele Sovente e il sardo Antoninu Mura Ena. Nella poetica di Zanier i temi di identità, emigrazione, contatto e confine si rispecchiano in un'espressione che consiste, oltre che nel friulano delle radici, nel tedesco, nello sloveno, nel dialetto veneto e nell'italiano. Nella poesia *Cjermíns* [*Confini*] la presenza concreta di elementi dialettali e alloglotti è accompagnata da osservazioni metalinguistiche. Sovente invece eleva il suo dialetto locale (della zona di Monte di Procida) all'altezza dell'italiano letterario e al latino classico (con innovazioni lessicali) riscrivendo o "transcodificando" la stessa poesia *Usque ad subcaudas/Fino alle sottocode/Ll'ùrdemi córe* in tre lingue. Infine, il multilinguismo sardo-spagnolo della raccolta *Recuida* di Mura Ena (autore di poesie anche in italiano) si sviluppa in una più ampia intertestualità che mira a collegare la tradizione orale sarda alla lirica italiana e straniera, antica e contemporanea, come dimostra il compianto per la morte di un bovaro (*torero sardegnolito*).²²¹

Per quanto riguarda la prosa, che qui maggiormente ci interessa, la sua presenza si è sentita in modo diretto o indiretto anche nel romanzo, nonostante il declino del dialetto nell'uso reale. Tra i vari studi

²¹⁹ Per es. Zanzotto (1993: 211): «Vecio parlar che tu à inte 'l tò saór...»

²²⁰ Brevini (1999: 3211), cfr. Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1019-1020).

²²¹ Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1020-1022).

sull'argomento, per ultimi Maurizio Dardano e Vittorio Coletti hanno osservato come il rapporto con i dialetti costituisca un tratto peculiare della narrativa italiana, accanto alla diacronia linguistica propria di molti romanzieri.²²² L'evoluzione novecentesca del dialetto letterario va considerata insieme agli altri elementi che costruiscono la storia del romanzo, genere letterario nato nell'Ottocento e caratterizzato dalla sua natura aperta e duttile verso le varietà linguistiche.²²³ Con Coletti:

Il fatto è che chiedere a uno scrittore italiano di fare a meno delle varietà della nostra lingua, specie di quelle regionali, è chiedergli di rinunciare a un vantaggio a priori non da poco, a una sorta di reddito sicuro, perché è un tratto di verità storico linguistica nostra e un'occasione per mostrare bravura presso una comunità che ha sempre avuto il gusto dell'arte dello scrivere (si ricordi che anche per imitare nello scritto i regionalismi, le devianze normative, l'informale occorre un'arte).

Vittorio Coletti (2016: 18)

Eppure agli inizi del Novecento, dopo l'esperienza verista la lingua del romanzo ha cercato anche di allontanarsi dai dialetti nella ricerca per una lingua media, esemplificata soprattutto nelle opere di Italo Svevo, Ippolito Nievo o Dino Buzzati. Tuttavia, negli anni Quaranta e Cinquanta si sente la necessità di tornare ai dialetti per raccontare l'Italia lacerata dalla guerra e «la voglia di scavare negli strati sociali e regionali della lingua».²²⁴ La nascita del Neorealismo appare come rivisitazione dell'antenato verista, esemplificato dalle opere di Cesare Pavese (*Paesi tuoi* 1941) e Beppe Fenoglio (*Malora* 1954), ma la geografia è presente per esempio anche in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi. La rinnovata questione della lingua degli anni Cinquanta e Sessanta vede lo scontro tra la ricerca per la lingua media colta, con Italo Calvino, e il recupero dei dialetti con Pier Paolo Pasolini. Ciò non vuol dire che Calvino rifiutasse i dialetti, come dimostra l'esempio del primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1ª ed. 1947). Se la dialettalità per Calvino appare un rischio dell'approccio folkloristico, per Pasolini, autore dei romanzi romani *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) (v. 4.2.), il romanesco delle borgate è la lingua dell'emarginazione urbana da affrontare con un piglio quasi filologico.²²⁵ Una terza via in questa contesa è rappresentata dal mistilinguismo di Carlo Emilio Gadda. Il mistilinguismo di più varietà diatopicamente connotate crea in Gadda una mescolanza considerata espressionistica che viene usata con intenti soprattutto mimetici e parodici: «una concausa di tale mescolanza si può individuare nella volontà di rappresentare l'incertezza di una realtà sfuggente

²²² Dardano (2014: 362) e Coletti (2016: 15-16), cfr. Segre (1991, 2005).

²²³ Coletti (2016: 15).

²²⁴ Ivi (19).

²²⁵ Ivi (20).

e ambigua».²²⁶ Il recupero memoriale del dialetto di Luigi Meneghello in *Libera nos a Malo* (1963) appare invece un'eccezione che conferma la regola sulla diminuzione del dialetto nella narrativa: infatti «dovrà attendere vent'anni per ottenere il meritato successo».²²⁷ Se negli anni Settanta sembra prevalere la lingua media (si ricordi *La Storia* di Elsa Morante del 1974), negli anni Ottanta si ricorre ai vari linguaggi settoriali tecnico-scientifici.²²⁸

Come si possono riassumere le varie correnti e gli usi finora presentati? Senz'altro molto utile è l'elenco degli usi del dialetto letterario stilato da Segre, che definisce neorealistico e sociologico l'approccio di Fenoglio e Pasolini (con Testori e Mastronardi), espressiva la funzione di Gadda, mimetica quella di Fogazzaro e una dialettalità interiore e indiretta l'operazione linguistica di Verga e Pavese e, infine un plurilinguismo particolare quello di Gadda e Meneghello.²²⁹ Eppure, difficilmente basta un'etichetta per spiegare tutte le valenze del dialetto in un'opera che potrebbe includere in sé situazioni tra di loro diverse, anche in base al livello testuale, tra il discorso diretto e la narrazione, come osserva Dardano.²³⁰ Salvatore Trovato osserva, a sua volta, nell'introduzione alla sua analisi sulla lingua dei siciliani Luigi Pirandello, Stefano D'Arrigo, Vincenzo Consolo e Giuseppe Occhiato che «[e]spressionismo e realismo insieme, dunque, sono gli elementi che possono indirizzare le scelte linguistiche degli autori nella direzione della regionalità».²³¹ Questa dicotomia è poi elaborata con uno sguardo che copre l'arco della storia della letteratura italiana e della sua caratteristica "compromissione" con i dialetti. Trovato distingue quattro motivi fondamentali della "penetrazione" dialettale nella lingua letteraria:

- 1) storico: «il corrispettivo parlato della lingua letteraria scritta è stato costituito da dialetti. E con questi gli scrittori d'Italia hanno da sempre dovuto fare i conti per escluderli (istanza puristica) o per accoglierli (istanza antipuristica). L'italiano di base toscana è stato dovunque la lingua appresa sui classici, linguisticamente insufficienti ad esprimere tutta la realtà. I dialetti, viceversa, non hanno mai difettato degli strumenti, sia pure all'interno dei determinati limiti, per comunicare la realtà»;
- 2) realistico: «la regione non può essere comunicata senza il coinvolgimento degli strumenti espressivi della regione medesima, strumenti che da sempre sono stati (e in gran parte sono) i dialetti»;
- 3) politico-sociale: «i dialetti possono assumere funzione di rottura e di polemica contro una lingua troppo borghese, che si è poco rinnovata o che appare socialmente sclerotizzata e sclerotizzante o addirittura di classe»;
- 4) soggettivo: «dovuto al gusto espressionistico, che caratterizza tante

²²⁶ Dardano (2014: 416).

²²⁷ Ivi (417). Sul *Pasticciaccio* e *Libera nos a malo* v. § 4.2.

²²⁸ Coletti (2016: 20-22). Si ricordi anche *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, caratterizzato da una lingua mediocolta, eccezion fatta per le numerose citazioni e per la idiosincrasia linguistica di Salvatore, accompagnata con ripetuti commenti metalinguistici.

²²⁹ Segre (2005) in Dardano (2014: 415).

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Trovato (2011: 13).

opere ed autori della storia letteraria italiana, insomma all'«eterna funzione Gadda»” di continiana memoria, [seppur] spesso legato a mode, correnti, ideologie e, comunque, a scelte personali».²³²

Il primo motivo corrisponde dunque alla sottotraccia di tutta la storia della letteratura italiana, ma ancor di più alle tradizioni delle letterature dialettali, parallele all'italiano. Hermann W. Haller ricorda che sia le letterature propriamente dialettali di varie regioni, per secoli cospicue soprattutto nella poesia e nel teatro, sia il plurilinguismo italiano-dialetto nella sua forma intratestuale sono entrambi esiti della «persistenza nella storia linguistica italiana del binarismo tra lingua e dialetto».²³³ Il secondo e il terzo motivo possono essere visti come paralleli nell'esempio dei romanzi pasoliniani, in cui la descrizione neorealista della realtà delle borgate romane assume valenza di sfida politico-sociale alla lingua troppo elitaria e monotona. Il quarto si oppone agli altri due come spiegabile con scelte estetiche che rispondono all'intento poetico relativo al microcosmo del testo, e non più collegato alla necessità di rappresentare la realtà circostante.

Relativamente a un'epoca più recente, Haller ha analizzato un *corpus* di romanzi e racconti “linguisticamente trasgressivi” usciti tra il 1976 e il 1992 per rintracciare elementi dialettali nella narrativa italiana e indagare sulle motivazioni dietro il loro uso accanto alla lingua italiana. Il periodo corrispondeva al momento in cui il plurilinguismo era considerato da molti critici ormai definitivamente abbandonato dalla narrativa italiana, dal momento che «l'italiano medio ha raggiunto un altissimo grado di diffusione in tutti gli strati sociali, a scapito delle parlate dialettali sempre più omologate e sempre più relegate all'ambito domestico».²³⁴ Eppure, la componente dialettale è sempre visibile, benché meno diffusa rispetto a prima, spesso italianizzata e non in ruolo prioritario, ma combinata ad altre risorse linguistiche dagli anglicismi alla morfosintassi popolare e orale. Oltre alla riduzione quantitativa del dialetto, dall'analisi emerge anche una trasformazione qualitativa della funzione del dialetto, sempre più utile come strumento espressivo idiolettico e poetico e meno usato per «vagheggiare un mondo primitivo» con un intento mimetico-realistico-etnografico.²³⁵

Nel *corpus* analizzato, Haller individua un *continuum* dell'uso letterario del dialetto che va dall'“espressivismo” all'“espressionismo” e rispecchia i motivi 2-4 individuati da Trovato (sopra). Nella prima categoria l'uso del dialetto si colloca tra il diatopico e il diastratico, all'interno di un monolinguisma italiano. Si tratta di qualche sporadica coloritura linguistica, caratterizzata dall'alternanza sinonimica italo-dialettale. L'espressivismo si manifesta nelle opere *Crescendo napoletano* (1990) e *Ninfa Plebea* (1992) di Domenico Rea nell'evocazione del mondo napoletano, attraverso termini gastronomici e sessuali (talvolta con le glosse), oppure esclamazioni,

²³² Ivi (15), cfr. Castiglione (2014b: 9-10).

²³³ Haller (1996: 601).

²³⁴ Ivi (603).

²³⁵ Ivi (602-604).

locuzioni fisse, citazioni e canzoni dialettali. Analogamente nel romanzo *Le rose di Evita* (1990) di Nico Orenco il dialetto ligure appare nei termini relativi alla gastronomia locale e nelle esclamazioni e serve per accentuare il contrasto tra vita contadina e il mondo dell'industria. Nel libro-manifesto *Volevo i pantaloni* (1989) di Lara Cardella il dialetto siciliano è quasi esclusivamente limitato alle citazioni di discorsi diretti, per di più resi in corsivo e tradotti a piè di pagina, che contribuiscono a raccontare l'ambiente conservatore e ostile, ma anche l'emotività delle esperienze giovanili intime. Infine, Rocco Brindisi e Rossana Campo, due degli autori dell'antologia *Narratori delle riserve* (1992, curata da Gianni Celati) impiegano il dialetto per caratterizzare i personaggi, soprattutto di maggiore età e contrapporlo al dialetto italianizzato dei giovani.²³⁶

Per Haller, tra il diastratico e il diafasico si colloca il grado intermedio "espressivismo/espressionismo", che vede «un uso maggiormente diffuso della componente dialettale [che] si manifesta nei linguaggi settoriali particolari, dove concorre all'abbassamento linguistico tramite l'immissione di diversi registri parlati, dall'italiano colloquiale-famigliare a quello popolare, da quello eufemistico-volgare a quello gergale».²³⁷ Lo esemplificano Pier Vittorio Tondelli (*Altri libertini* 1980 e *Pao Pao* 1982), Silvia Ballestra (*Compleanno dell'iguana* 1991) e in minor misura Aldo Busi (*Seminario sulla gioventù* 1984) nelle loro rappresentazioni del linguaggio dei giovani, carico di anglicismi, imprecazioni ed espressioni dello *slang* o relative alla droga, usato spesso in chiave trasgressivo-umoristica. Infine, l'espressionismo vede l'uso del dialetto come parte integrante di un plurilinguismo che arriva dalla mimesi linguistica fino al preziosismo, all'asaspezzazione linguistica e al *pastiche*. Nei romanzi di Aldo Busi e Vincenzo Consolo (*Il sorriso dell'ignoto marinaio* 1976), registri diversi di connotazioni diverse si mescolano: la lingua letteraria si oppone alla lingua dell'uso e ai linguaggi speciali, usati per l'effetto straniante. Soprattutto Consolo si avvicina a «un impasto linguistico reminiscente di Gadda».²³⁸

Lo studioso conclude che un filone plurilingue sopravvive anche nella narrativa del periodo tra la metà degli anni Settanta e gli inizi dei Novanta, nonostante generalmente segua una "linea linguistica media". C'è dunque una continuità nell'uso del dialetto con fini espressivi ed espressionistici, anche se la sua presenza appare profondamente cambiata. Da un lato il dialetto si mescola con gergo, anglicismi ed elementi dell'oralità popolare e bassa; dall'altro spesso appare italianizzato o tradotto, anche per tener conto della competenza del lettore sempre più monolingue. Come linguaggio prezioso, il dialetto viene utilizzato accanto ad altre fonti innovative per creare «scritture plurivocali e polifoniche».²³⁹ Da notare che Haller considera

²³⁶ Ivi (603-606).

²³⁷ Ivi (606).

²³⁸ Ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) "il carnevale della lingua" è presente con dialettalismi di varia provenienza, siciliana o napoletana, gallicismi, elementi dell'italiano aulico insieme alle voci gergali e popolari, Haller (1996: 608-609). Sulla lingua di Consolo v. Trovato (2011: 89-122).

²³⁹ Ivi (609-610).

le differenze nell'uso del dialetto tra gli autori e le opere come funzionali e qualitative, ma in realtà esse rispecchiano *mutatis mutandis* anche i gradi del *continuum* quantitativo individuato dagli studiosi di plurilinguismo in altre coppie di lingue, in particolare la tripartizione di Lipski nella letteratura ispanica statunitense (v. § 2.3.). Quella che poco più di vent'anni fa sembrava una trasformazione per sopravvivere, di lì a poco avrebbe acquistato forza per diventare una nuova dialettalità nella narrativa italiana contemporanea.

Non a caso, a cavallo del Duemila Bertini Malgarini e Vignuzzi chiudono la loro rassegna storica sul dialetto nella letteratura con Andrea Camilleri, descritto come «un caso editoriale, prima che letterario», che con il suo «impasto linguistico originalissimo [...] ha posto non pochi problemi definitivi agli studiosi».²⁴⁰ In quella sede i due studiosi definiscono la lingua camilleriana sottolineando la sua natura graduale e mista:

[L]a scrittura narrativa di Camilleri appare comprendere tutti (o comunque molti) dei diversi livelli che presenta specialmente oggi il continuum che va dal dialetto, al dialetto italianizzante, all'italiano "dei semicolti" (irresistibilmente parodiato soprattutto da Catarella), all'italiano locale e regionale, e finanche all'italiano "elevato" di certi personaggi e/o situazioni, nei diversi aspetti della fonetica, della sintassi e del lessico: così a forme, termini e strutture più schiettamente dialettali o meglio locali si alternano di continuo elementi meno segnati diatopicamente e dunque di più larga comprensibilità. In sostanza un vero e proprio "misto" (Mischsprache) di italiano e siciliano che ben rappresenta, sia pure attraverso il filtro di una letterarietà quanto mai complessa e stratificata (e certamente debitrice alla lunga pratica di teatro e televisione), qualcosa di non lontanissimo dalla realtà linguistica contemporanea dell'Isola.

Patrizia Bertini Malgarini – Ugo Vignuzzi (2002: 1023)

Questi problemi sono stati successivamente affrontati da molti studi che hanno contribuito a elaborare la definizione, e in parte modificarla, per quanto riguarda la corrispondenza con l'uso linguistico reale in Sicilia. D'altronde si è evoluta la stessa lingua camilleriana (v. più avanti), che vale come spunto per la discussione sulla neodialettalità della narrativa contemporanea.

3.3 LA NEODIALETTALITÀ DELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA

Negli ultimi dieci anni numerosi studiosi hanno osservato come l'uso letterario dei dialetti, una caratteristica italiana di tradizione plurisecolare,

²⁴⁰ Le opere tenute in conto nell'esame degli autori sono i romanzi della serie Montalbano *La forma dell'acqua* (1994, in seguito CFA94) e *La gita a Tindari* (2000, in seguito CGT00), v. Bertini Malgarini – Vignuzzi (2002: 1022-1023), cfr. Vignuzzi – Bertini Malgarini (2000a, 2000b).

sia emerso nella narrativa contemporanea con rinnovato vigore contraddicendo le previsioni sulla morte dei dialetti:

Contrariamente alle previsioni di qualche decennio fa, si torna ai dialetti, talvolta recuperati con senso critico, talvolta con modalità estetizzanti. I dialetti, intesi anche come modi di evocare un altro tempo e un'altra mentalità, sono una componente tipicamente italiana; il loro uso riflesso è un forte elemento di differenziazione rispetto alla narrativa di altri paesi.

Maurizio Dardano (2010: 178)

Dardano descrive l'uso letterario dei dialetti come una caratteristica italiana profondamente originale: non solo l'aspetto diatopico connota la storia linguistica e letteraria del Paese, ma continua ad agire rinnovando la propria presenza nella contemporaneità. Chi alle soglie del Duemila si era convinto del tramonto del dialetto letterario e della standardizzazione della lingua del romanzo italiano ha dovuto ritrattare le proprie conclusioni.²⁴¹ Una recente e autorevole smentita è formulata da Vittorio Coletti nell'occasione del XIII Congresso della Società internazionale della Linguistica e Filologia Italiana (SILFI), organizzato nel 2014 a Palermo:

Quando scrivevo quel saggio pensavo che il filone minerario principale del nostro romanzo, quello delle varietà diatopiche, fosse esaurito e fosse diventato inutile anche giocare con quelle diastratiche, stante la raggiunta medietà nazionale e sociale dell'italiano e credevo quindi che fosse iniziata la stagione di un romanzo in lingua comune media [...], una lingua media magari anche spesso troppo bassa e povera, generica, ma nei migliori alzata, irrobustita e precisata da incursioni diafasiche nei linguaggi settoriali della scienza e della tecnica. [...] Mi sbagliaio.

Coletti (2016: 28)

Naturalmente la sopravvivenza del dialetto nella narrativa va valutata in relazione con i profondi mutamenti avvenuti nel frattempo nella situazione sociolinguistica. Luigi Matt fa risalire gli inizi della nuova dialettalità all'ultimo decennio del Novecento e la collega alla rivalutazione dei dialetti attestata contemporaneamente nell'oralità. Più precisamente, per Matt la svolta è databile nel 1989, l'anno in cui escono sia *Volevo i pantaloni* di Lara Cardella (già citato in § 3.2.) sia *Cròniche epafàniche* di Francesco Guccini. Tuttavia, fa notare Matt, le due opere fanno del dialetto un uso assai diverso: schematico e limitato il primo, versatile ed efficace il secondo:²⁴²

²⁴¹ Coletti (2001).

²⁴² Matt cita le parole di Gaetano Berruto (2002: 35): «da un lato la tendenza all'abbandono della dialettologia da par te della generalità della popolazione italiana [...] si sia arrestata, o sia comunque diventata meno evidente; e dall'altro la collocazione sociolinguistica del dialetto abbia conosciuto una rivalutazione» (ivi: 48, citato in Matt 2014: 180). E ancora: «ora che sappiamo parlare italiano possiamo anche (ri)parlare il dialetto» (ivi: 35, citato in Castiglione 2014b: 9). Nell'impossibilità di trattare qui più approfonditamente la situazione sociolinguistica italiana contemporanea, si rimanda ai lavori fondamentali di Berruto (1987) e D'Agostino (2012); sul *code-switching* Alfonzetti (1992),

Da circa venticinque anni a questa parte, il dialetto ha ritrovato spazio nella prosa letteraria, dopo un lungo periodo in cui era pressoché scomparso. È probabilmente lecito spiegare tale fenomeno interno al campo letterario come riflesso di ciò che parallelamente è avvenuto nella società.

Luigi Matt (2014: 180)

Da allora, «l'uso di elementi dialettali è divenuto un tratto comune nella narrativa».²⁴³ La diffusione sempre maggiore dell'italofonia non ha dunque cancellato i dialetti: anzi, forse è la letteratura che ha anticipato «l'odierna rifunzionalizzazione dei dialetti», come ipotizza Marina Castiglione.²⁴⁴ Viene definita “neodialettalità letteraria” da Giuseppe Antonelli che, oltre a metterla in relazione con la diminuzione dei dialetti nell'oralità, ne osserva il cambiamento funzionale in chiave espressiva:

Oggi la situazione sociolinguistica italiana è profondamente cambiata: il dialetto è regredito sia sotto il profilo qualitativo (sempre più abbondanti infiltrazioni di italianismi), sia sotto quello quantitativo (i dialettofoni puri – quelli in grado di esprimersi solamente in dialetto – sono ormai meno del 7% della popolazione; dati ISTAT 2000). Ormai la lingua della conversazione coincide grosso modo con l'italiano regionale, prodotto dall'incontro tra l'italiano standard e i vari dialetti in una miscela di proporzioni diverse a seconda del livello sociale dei parlanti e delle situazioni comunicative. [...] La reazione al capillare diffondersi della lingua nazionale, infatti, è costituita da fenomeni di neodialettalità e di neogergalizzazione che preservano – e, se possibile, accentuano – i tratti espressivi e affettivi, sventando il presunto rischio di un italiano freddo, tecno-burocratico. La diffusione dell'italofonia sta portando verso un recupero dei dialetti in funzione espressiva: non più marca d'inferiorità socioculturale, ma segnale di familiarità, affettività, ironia nell'uso di persone che dominano bene la norma dell'italiano.

Giuseppe Antonelli (2006: 98)

Se il dialetto nella narrativa fino agli anni Sessanta era stato utilizzato soprattutto per rispondere alle esigenze di verosimiglianza (in particolare nella scrittura neorealista, v. § 3.2.), e poi via via sempre meno per fini puramente mimetici, la neodialettalità letteraria riemersa negli anni Novanta si presenta come uno degli strumenti usati dagli autori «per allontanarsi dal piatto anonimo della lingua media».²⁴⁵ Per esemplificare le diverse funzioni di questo strumento, Antonelli stila un inventario partendo dalla

(1998), Berruto (2004, 2005) e Cerruti-Regis (2005), sull'italiano regionale Cardinaletti – Munaro (2009), Cortelazzo – Mioni (1990), Telmon (1990).

²⁴³ Matt (2014: 180).

²⁴⁴ Castiglione (2014b: 10).

²⁴⁵ Antonelli (2006: 97-98).

constatazione che il dialetto non è più un “delitto”, ma può essere ed è stato utilizzato dagli autori per “difetto”, “dispetto”, “idioletto” o “diletto”.²⁴⁶

Il “dialetto per difetto” riguarda il suo uso per descrivere ambienti degradati e personaggi tendenzialmente negativi, in un modo piuttosto scontato e tradizionalista, come una mancanza o un senso di colpa. Viene da aggiungere che gli autori citati da Antonelli si distinguono soprattutto per il distacco e la non appartenenza con cui il dialetto viene trattato. Il dialetto tende a essere limitato quasi esclusivamente alle battute del discorso diretto che possono essere tradotte a piè di pagina, come nella già citata Cardella, o accentuate con il corsivo, come nel romanzo *Pater familias* (1998) del napoletano Massimo Cacciapuoti. Talvolta le tracce di dialettalità vengono affidate alla metalingua, o se entrano nella diegesi sono diligentemente glossate, come nel caso dei meridionali Roberta Torre e Tonino Taiuti nell'antologia *Luna nuova. Scrittori dal sud* (1997), curato da Goffredo Fofi. Inclusi in questa categoria sono anche i ben più affermati Laura Pariani (lombarda) con *Perfezione degli elastici* (1997) e Giuseppe Montesano (napoletano) con *Nel corpo di Napoli* (1999). Per Antonelli nella prima prevale l'uso storico-folcloristico-documentaristico del dialetto, evidenziato dalla presenza di numerosi proverbi e filastrocche, mentre nel secondo, nonostante l'attenzione nel dosaggio, i regionalismi e i dialettalismi tendono a rimanere circoscritti nel dialogo come macchie di colore.²⁴⁷

Il “dialetto per dispetto” è utilizzato invece in funzione antagonista rispetto alla lingua nazionale, lingua del potere, come alternativa espressiva e giocosa. Il dialetto permette di “rompere i tabù linguistici”, imposti dalle norme scolastiche, e rendere vivo e credibile l'italiano, percepito troppo spesso come ‘ascetico’. Non a caso Antonelli cita opere di autori più o meno giovani, come *Piccoli italiani* (2000) del romano Marco Lanzòl e *Westwood dee-jay. Il miracolo del Nord-est* (1998) del veneziano Marco Franzoso e ancora *Il compleanno dell'iguana* (1991) della marchigiana Silvia Ballestra. I tre autori mescolano il dialetto ad altre varietà espressive, per esempio ai regionalismi più generici e al linguaggio giovanile, carico di anglicismi.²⁴⁸

L'uso del “dialetto per idioletto” riguarda invece gli autori che adottano il dialetto «imitato, evocato o ricreato [come] la voce di un mondo a parte» per costruire la propria narrazione sulla base dialettale o regionale superando la questione della verosimiglianza.²⁴⁹ Il dialetto diventa, dunque, un «ingrediente di un personale (e più marcatamente artificiale) impasto linguistico», un *pastiche* che in alcuni casi si avvicina alla linea Folengo-Gadda teorizzata da Contini (v. § 3.1.-3.2.). La presenza cospicua del dialetto è visibile nell'idioletto “alienato” e fortemente espressionistico di Flavio Santi, di origini friulane, in *Diario di bordo della rosa* (1999), così come lo è

²⁴⁶ Antonelli (2006: 100-108).

²⁴⁷ Antonelli (2006: 100-102). Cfr. motivo realistico di Trovato e l'espressivismo di Haller (§ 3.2.).

²⁴⁸ Antonelli (2006: 98-100). Cfr. il motivo politico-sociale di Trovato e l'espressivismo/espressionismo di Haller (§ 3.2.).

²⁴⁹ Antonelli (2006: 102). Cfr. il motivo soggettivo di Trovato e l'espressionismo di Haller (§ 3.2.).

nella riproduzione dell'italiano regionale di base emiliana dei romanzi di Francesco Guccini (già citato), per esempio in *Vacca di un cane* (1993).²⁵⁰

Un discorso a parte ricevono gli impasti linguistici di Silvana Grasso e Andrea Camilleri, «che cercano di rinverdire il filone» dell'uso del dialetto siciliano nella letteratura, soprattutto in chiave ludica.²⁵¹ Quest'uso del *dialetto per diletto* è esemplificato dal romanzo storico di Camilleri, *Il Birraio di Preston* (1995), descritto come un ritorno alla commedia macchiattistica e «alla dimensione regionale come sede privilegiata del comico, alla caratterizzazione locale come molla del riso o del sorriso». ²⁵² Nel romanzo Camilleri inscena personaggi di varie origini – siciliani, ma anche romani, toscani, settentrionali o stranieri – e ne imita la parlata in una maniera che non mira all'autenticità, ma alla riconoscibilità: giustamente si è parlato del “teatrino delle lingue” del *Birraio*.²⁵³ Il “dialetto per diletto” sembra descrivere non tanto una funzione a parte, quanto la dimensione ludica del “idioletto” (o forse più accuratamente “idiodialetto”). In un modo non dissimile dalla tripartizione di Haller (§ 3.2), Antonelli descrive la differenza tra le funzioni come qualitativa, ma allude anche all'aspetto quantitativo che passa dalle singole inserzioni dialettali alle frasi complete in dialetto fino al mistilinguismo più profondo (§ 2.3.).

Sugli ingredienti del mistilinguismo del “camillerese” nei romanzi della serie di Montalbano si tornerà più avanti, però fin da ora va evidenziato un aspetto a cui si è già accennato (§ 1), ovvero la cura dell'autore nel garantire l'intelligibilità delle proprie opere nonostante il dialetto. In base all'analisi dei primi nove romanzi di Camilleri, usciti tra il 1979 e il 1998, Stefano Guerriero individua in questa caratteristica fondamentale la base dell'operazione linguistica di Camilleri e il suo successo senza precedenti:

Con espedienti molto semplici, il narratore sfrutta l'espressività e la musicalità del dialetto, salvaguardando tuttavia la chiarezza della pagina, l'effetto è duplice: un linguaggio originale e tuttavia alla portata del grande pubblico, privo di competenze linguistiche speciali.

Stefano Guerriero (2001: 222)

Questi espedienti garantiscono la comprensione da parte del lettore, ma contribuiscono anche a «dare un andamento discorsivo alla narrazione». ²⁵⁴ Questa discorsività va messa in relazione con la pratica di reiterazione-

²⁵⁰ Oltre alla «carica blasfema e disfemistica del dialetto», Antonelli individua numerosi altri ingredienti del *pastiche* di Santi tra neologismi, univerbazioni, verbi parasintetici, onomatopée e etimologie popolari. Quest'ultime riecheggiano *Libera nos a Malo* di Meneghello, il cui dialetto è definito come un “recupero memoriale” (2006: 98, 103-104). Anch se si condivide l'analisi di Antonelli sulla qualità dell'operazione di Guccini nella sua totalità, la scelta di Guccini di ricorrere alla lingua preconfezionata dei proverbi e detti facendoli commentare dai personaggi, non sembra radicalmente diversa da quello che fanno gli altri autori dialettali per “difetto” o “dispetto”.

²⁵¹ L'albero di Giuda (1997: 59): “Le pupille tumefatte si 'nnacoliavano destrrr sinistrrr sinistrrr destrrr come per un bizzarro tic nervoso, o una squatriatina del cervello.” Antonelli (2006: 105).

²⁵² Antonelli (2006: 107).

²⁵³ Franceschini (2003). Antonelli (2006: 108) segnala la gorgia indebita (*hon 'autela*, 118).

²⁵⁴ Guerriero (2001: 222).

elaborazione-chiarimento, tipica del parlato bilingue e osservata in vari studi sulla commutazione di codice (v. § 2.2.). Essa include un uso frequente delle glosse interne al testo – la giustapposizione dell'elemento dialettale e la sua traduzione italiana –, perifrasi talvolta accentuate metalinguisticamente e alternanza sinonimica anche a maggior distanza.²⁵⁵ Spesso le glosse di Camilleri assumono una posizione intradialogica, se a chiedere esplicitamente la traduzione è un personaggio non dialettologo, tipicamente la fidanzata genovese di Montalbano o rappresentanti continentali delle autorità. L'incomprensione può servire per fini comici o per accentuare il contrasto tra siciliani e non siciliani.²⁵⁶ Le tecniche traduttive di Camilleri – come la sua operazione linguistica in generale – hanno successivamente attirato l'attenzione di altri studiosi, che ne hanno sottolineato il ruolo non solo all'interno di un unico testo, ma in tutta l'opera dell'autore e il legame con la particolare sensibilità metalinguistica da lui dimostrato.²⁵⁷ Per ora basti notare che alla traduzione intratestuale di vario tipo si aggiunge la prevalenza dei sicilianismi di facile interpretazione o perché noti anche nel lessico italiano (*picciotto*, *vossia*), facilmente comprensibili o per la vicinanza con l'italiano (*fimmina*) o grazie al contesto (*rompere i cabasisi*). Un'altra opzione è che essi siano ripetuti dall'autore fino a entrare a far parte di un nucleo lessicale (*taliari*, *macari*), una sorta di *core lexicon* del camillerese.²⁵⁸

Il quadro presentato da Antonelli è stato successivamente ampliato con altri aspetti individuabili nella neodialettalità della narrativa contemporanea. Silvia Contarini ne ha messo in rilievo la funzione identitaria e distintiva, il “dialetto per diritto” (nei termini dell'inventario di Antonelli), ossia:

un dialetto con funzione rivendicativa, il dialetto come affermazione di radici, legame con terra, usi e costumi, appartenenza a un territorio e a una cultura, a una lingua orale lingua di trasmissione. Il dialetto come segno distintivo. Il dialetto che si fa custode del tempo passato, salvaguardia di un mondo che sta scomparendo, baluardo di memoria storica e affettiva, resistenza all'assimilazione, volontà di valorizzare il margine, di proteggere la minoranza e i suoi diritti ancestrali.

Silvia Contarini (2011)

Il dialetto può essere usato come segno distintivo che «opponesse il particolarismo regionale alle dinamiche globalizzanti attraverso il ricorso ad una

²⁵⁵ *Ibid.*, per esempio «aveva voluto babbare, ti voleva fare uno scherzo» (*Voce del violino* 1997: 116); «la iurnata s'anunziava certamente smèusa, fatta cioè ora di botte di sole incaniato, ora di gelizi stizzichii di pioggia» (*Cane di terracotta* 1996, in seguito CCT96: 9), «fece un primo cazzicatùmmolo, poi una ruota, poi un secondo capitolombolo» (CCT96: 235).

²⁵⁶ Guerriero (2001: 224-225).

²⁵⁷ Arcangeli (2004) e Santulli (2010), Wizmuller-Zocco (2010); cfr. Ala-Risku (2011, 2012a). Per la vastissima bibliografia su Camilleri in primo luogo rimando a Bonina (2012), si vedano inoltre gli atti dei convegni dedicati all'autore, AA. VV. (2004) e Marci (2004), e Borsellino (2002), Camilleri (2002a), Capecchi (2000), Castiglione (2012, 2014c), Cerrato (2012), La Fauci (2001, 2003, 2004), Novelli (2002), Porcelli (1999), Sorigi (2000), Sottile (2016), Spinazzola (2001), Sulis (2007b, 2010a), Vizmuller-Zocco (2001, 2004a, 2004b). Sulle critiche dei primi anni, v. Demontis (2001).

²⁵⁸ Antonelli (2006: 106-107), Guerriero (2001).

lingua che denota l'appartenenza a un territorio e a una cultura».²⁵⁹ Infatti, Contarini vede nell'uso degli elementi diatopicamente connotati un esito letterario di "glocalizzazione", fenomeno riconosciuto da sociologi ed economisti (su "globale" + "locale"), che indica «[l]'esibita appartenenza (geografica, etnica, sociale, generazionale, culturale) a un gruppo o a una comunità [che] funge [...] da elemento differenziale, una sorta di valore aggiunto al prodotto nell'uniformità mondializzata».²⁶⁰ La dimensione *glocale* della neodialettalità della narrativa contemporanea la collega alla lunga tradizione italiana dell'uso letterario del dialetto, da un lato, e alla sempre crescente varietà internazionale delle letterature minoritarie, post-coloniali e migranti, intrinsecamente plurilingui, dall'altro (v. § 2). Infatti Contarini esamina la letteratura migrante degli autori di varie origini come Igiaba Scego, Jadelin Gangbo, Amara Lakhous, Ornella Vorpsi, Hamid Ziarati, Gabriella Ghermandi e Cristina Ali Farah, le cui opere includono elementi di varie lingue (per esempio arabo, persiano, amarico), ma anche dialetti italiani (per esempio romanesco, bolognese, napoletano), e spesso trattano temi relativi all'identità, alterità o distacco e alla faticosa appropriazione di una nuova lingua e cultura. Questi nuovi italiani trattano la "nuova questione della lingua" con frequenti commenti metalinguistici e spesso forniscono al lettore strumenti paratestuali (glossari, note) e traduzioni intratestuali per garantire la comprensione degli elementi allogloti.²⁶¹

La dimensione "glocale" dell'uso letterario del dialetto è stata individuata anche da Nicola De Blasi come una nuova tendenza della narrativa contemporanea. De Blasi cita *Parenti lontani* (2000) del lucano Gaetano Cappelli, romanzo che «si colloca nel punto di giuntura tra realtà locale e mondo globale», ma con «la giusta misura per inserire brani dialogici in un dialetto che è completamente affrancato dall'adesione autobiografica alla nostalgia per il piccolo mondo paesano».²⁶² Secondo lo studioso, quest'incrocio crea un «sentimento del contrario» tra tradizione e modernità con cui l'autore riesce a descrivere un «mondo in movimento», senza cadere «né nel lirismo autobiografico o nel rimpianto né nella rivendicazione identitaria [...] stucchevole se priva di qualità letteraria e condita da propaganda ideologica o da paccottiglia di pseudo-mitologia localistica».²⁶³ Cappelli dimostra una predilezione per l'ironia ottenuta attraverso accostamenti imprevisti, per esempio di elementi dialettali e anglicismi, e «una forma di ricercatezza di stile e di sintassi costruita anche a partire da elementi quotidiani».²⁶⁴

Facendo il paragone con il romanzo di Cappelli, De Blasi considera diversa la tendenza dimostrata dall'emiliano Guccini (già citato da Antonelli), per il quale «l'idioletto si combina con la dimensione autobiografica».²⁶⁵

²⁵⁹ Castiglione (2014b: 10)

²⁶⁰ Contarini (2011: § 2) – si tratta di un contributo elettronico privo di numerazione delle pagine.

²⁶¹ Ivi (§ 4). Sulla letteratura migrante in Italia v. Angelini (2013), su Lakhous v. Gargiulo (2015).

²⁶² De Blasi (2014: 28).

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Ivi (29).

²⁶⁵ Ivi (26).

Diversa anche «l'osservazione distaccata» in *Autopsia dell'ossessione* (2010) di Walter Siti (modenese, ma di adozione romana), che con il dialetto cerca una doppia libertà «dalla norma dell'italiano tradizionale della scrittura [e] dall'assillo documentario della letteratura verista o realista», e semmai lo usa per diversificare l'esposizione dei personaggi di varia provenienza (romana, modenese, veronese, siciliana o napoletana).²⁶⁶ Diverso soprattutto il dialetto “problematico” in *Di questa vita menzognera* (2003) di Giuseppe Montesano e alcuni altri autori napoletani (per esempio Antonella Cilento, Francesco De Filippo), che raccontano la contemporaneità complessa della loro città con coinvolgimento che si mescola con disagio e inquietudine. Invece dell'atteggiamento nostalgico o delle descrizioni idilliache dell'universo dialettale, questi scrittori fanno i conti con un mondo in cui il dialetto non rappresenta necessariamente una scelta alternativa consapevole e ricercata, ma spesso l'unico modo per comunicare, o perlomeno farlo in modo efficace e spontaneo. Come osserva De Blasi, il “dialetto per difetto” (v. sopra) di Montesano non si limita alle descrizioni di personaggi indigenti.²⁶⁷ Le caratteristiche della realtà partenopea evidenziano la necessità di considerare la variazione interna tipicamente italiana:

Con un'osservazione problematica della realtà, Montesano e altri autori (si pensi anche al caso di Gomorra di Roberto Saviano) si distinguono da altre possibili opzioni in cui il dialetto coincide con la sottolineatura di un atteggiamento estatico (di quelli che contemplano o sognano la “purezza” dialettale), o fanatico (negli autori che si fanno paladini di una propaganda contro l'uso dell'italiano), o apatico (di coloro che si tengono a distanza da qualsiasi coinvolgimento pur riferendo frasi in dialetto), o ancora di uno sguardo statico (di chi si limita a fotografare in modo bozzettistico il dialetto), o infine simpatico (di coloro che insistono sulle valenze giovanilistiche del dialetto).

Nicola De Blasi (2014: 36)

Il panorama della neodialettalità della narrativa contemporanea si presenta dunque estremamente variegato e difficilmente spiegabile con la tradizionale dicotomia tra la rappresentazione realistico-mimetica e la ricerca idiolettico-soggettiva. Gigliola Sulis giustamente si domanda «se verismo ed espressionismo siano ancora utilizzabili come macro-categorie entro le quali chiudere tutta la varietà delle scritture mistilingui: Verga e Gadda possono essere ancora punti di riferimento per gli scrittori contemporanei, ma secondo modalità da discernere caso per caso».²⁶⁸ Al peso della tradizione e alle sfide poste dalla vicinanza temporale dell'analisi può ovviare soltanto uno sguardo abbastanza ampio che prenda in esame un gran numero di autori e opere.²⁶⁹

²⁶⁶ Ivi (30), sul romanesco di Siti si tornerà più avanti.

²⁶⁷ Ivi (32-34).

²⁶⁸ Sulis (2013: 417-418).

²⁶⁹ Dardano (2010), Matt (2014). V. anche De Valle (2004, 2005), Castiglione (2014b, 2014c).

A questo proposito, Dardano analizza gli “stili provvisori” di ventisei autori in trenta opere, uscite tra il 2005 e il 2009 (con quattro eccezioni) e si sofferma sulla dialettalità di alcuni autori tra cui Walter Siti, Andrej Longo, Pietrangelo Buttafuoco, Roberto Saviano, Melania Mazzucco, Carlo Lucarelli, Domenico Starnone e Luigi Guarnieri. La dialettalità di Walter Siti e Andrej Longo sarà presa in esame più avanti, ma occorre anticipare alcune osservazioni. L’opera di Siti, *Il contagio* (2008, in seguito SICO8), è descritta come un romanzo sperimentale nelle scelte linguistiche, una rivisitazione della tradizione pasoliniana. In una nota finale l’autore stesso dichiara di essersi ispirato al romanesco contaminato delle borgate di oggi; nel testo invece il narratore autobiografico «in un italiano forbito inserisce citazioni di un discorso franto, provvisorio, recitato in romanesco. Si crea in tal modo un controcanto che fa risaltare le distanze». ²⁷⁰ Dardano individua tra la voce narrante e il romanesco delle citazioni o degli scambi dialogici tra borgatari un livello intermedio, una varietà linguistica bassa dei coatti, «mescidata di regionalismi, gergo e giovanilismi». Accostamenti di queste varietà talvolta servono per intenti parodici. ²⁷¹ Per quanto riguarda la raccolta di racconti *Dieci* (2007 in seguito LDI07) del campano Longo, da un lato il lessico dialettale appartiene «per lo più a quella vulgata napoletana che è nota alla maggioranza degli italiani» e le brevi battute servono per aumentare l’oralità del testo, dall’altro lato il dialetto è usato anche metaforicamente come strumento stilistico. ²⁷² Come elemento di variazione rispetto all’uso del dialetto nel discorso diretto e nel discorso interiore, Dardano evidenzia il ricorso di Longo alle strofe cantate in napoletano, che si alternano con il dialogo e le riflessioni del protagonista. ²⁷³

Pietrangelo Buttafuoco nel romanzo *L’ultima del diavolo* (2008) impiega, a sua volta, non il siciliano nativo, ma il dialetto napoletano nelle battute del cardinale partenopeo Taddeo, ma anche nelle espressioni che si inseriscono nella narrazione «quasi un assaggio di quella mania contaminatoria su cui è impostata la scrittura del romanzo» (per esempio caratterizzare Diavolo chiamandolo ‘o *Riavulo*). Il dialetto serve soprattutto per comicità e ironia: «[a]l realismo Buttafuoco non sembra far caso; egli persegue due obiettivi principali: l’aulico e il ludico, possibilmente contaminati». ²⁷⁴ In *Gomorra* (2006) Roberto Saviano accoglie relativamente pochi dialettismi napoletani e regionalismi campani, appartenenti ai vocaboli comprensibili al livello nazionale. Nell’ambito camorristico il dialetto però appare in un ruolo particolare nei detti e nei soprannomi (“contronomi”), che invece sono dettagliatamente spiegati e tradotti. ²⁷⁵ Nel romanzo storico *La lunga attesa dell’angelo* (2008) della romana Melania Mazzucco gli elementi veneziani

²⁷⁰ Dardano (2010: 128, 130), Siti (2008: 339).

²⁷¹ Dardano (2010: 132), cfr. D’Achille (2012) che evidenzia l’attenzione metalinguistica di Siti.

²⁷² Dardano (2010: 14).

²⁷³ Ivi (13-16). Dardano paragona questi “intermezzi” ai versi in sardo inclusi dal nuorese Salvatore Niffoi nel romanzo *La vedova scalza* (2006, in seguito NVSo6), v. § 5.2.1.

²⁷⁴ Dardano (2010: 50-51).

²⁷⁵ Dardano (2010: 72).

sono limitati e servono alla rappresentazione dell'ambiente: sono brevi inseriti nel dialogato e singoli vocaboli italianizzati nella narrazione.²⁷⁶

Una caratteristica che emerge qua e là dalle opere finora presentate dagli studiosi è la scelta frequente di accompagnare il dialetto da tecniche traduttive e soprattutto da commenti metalinguistici.²⁷⁷ A ben vedere, non si tratta di un semplice accompagnamento o un elemento marginale, riscontrabile solo in certi autori come Camilleri, bensì di una caratteristica fondamentale della dialettalità letteraria moderna e contemporanea. Infatti, Luigi Matt ha osservato la frequenza con cui gli autori italiani contemporanei ricorrono sulla pagina all'uso dei commenti metalinguistici, sia come elemento caratterizzante dei personaggi sia come strumento narrativo-stilistico:

Storicamente, sembra di poter dire che gli scrittori più propensi all'attivazione di processi metalinguistici siano quelli che praticano varie forme di espressivismo: per limitare l'esemplificazione al pieno e tardo Novecento, si possono ricordare i nomi di Gadda, Landolfi, Mastronardi, Bianciardi, Manganelli, Meneghello, Bufalino; per ognuno di essi, il fenomeno riveste una notevole importanza nella costruzione delle opere principali. Oggi forse le cose sono maggiormente complesse: la disponibilità a mettere sulla pagina qualche commento metalinguistico sembrerebbe essersi fatta notevolmente più comune, e si può riscontrare in autori di ogni orientamento stilistico. [...] [L]a riflessione metalinguistica appare come una componente importante nell'economia della rappresentazione, contribuendo a definire certe caratteristiche dei personaggi, oppure entrando a far parte delle strategie argomentative adottate dalla voce narrante.

Luigi Matt (2014: 257)

Anche se queste riflessioni dichiarate sulla lingua sembrano in effetti moltiplicate, naturalmente non si tratta di nulla di nuovo. Nella storia della letteratura italiana, si sa, l'attenzione metalinguistica ha sempre accompagnato quella caratteristica ricerca per la lingua, con cui gli scrittori di tutte le epoche hanno dovuto fare i conti (§ 3.1.). Ciò è poi particolarmente vero per le istanze espressiviste della narrativa novecentesca (§ 3.2.). Gli autori delle opere analizzate da Matt commentano i più vari aspetti della lingua: su centouno romanzi analizzati, usciti tra la primavera del 2012 e quella del 2013, più di un terzo ne contiene esempi. Gli autori, attraverso la voce narrante o quella dei personaggi, criticano per esempio i luoghi comuni e altre espressioni particolarmente fastidiose, come gli anglicismi di moda, le parole o le locuzioni fisse del linguaggio burocratico, giornalistico o giovanile, l'ipocrisia dei discorsi del potere o la fraseologia emotivo-sentimentale. Altre osservazioni invece riguardano più generalmente la morfosintassi o il lessico, l'etimologia delle parole o la toponomastica, gli allocutivi come segnale delle

²⁷⁶ Ivi (104-11).

²⁷⁷ L'uso del dialetto da parte del napoletano Domenico Starnone, l'emiliano Carlo Lucarelli e il calabrese Luigi Guarnieri ne dimostra ulteriori esempi che saranno discussi in § 4.1.

dinamiche interpersonali, oppure – l’aspetto che ci interessa qui – la variazione diatopica e gli elementi dialettali.²⁷⁸ Matt cita per esempio *Le colpe dei padri* (2013) del torinese Alessandro Perissinotto che intorno alla riflessione sul significato, sull’uso e sulle connotazioni di un’imprecazione dialettale costruisce un microcosmo connotato in diastratia e diafasia.²⁷⁹

Se la riflessione metalinguistica appare come tendenza diffusa nella narrativa dell’estrema contemporaneità, tale è anche l’uso di dialetti: nel *corpus* di Matt moltissimi autori accolgono “non episodicamente” dialettalismi, le cui forme e funzioni però variano molto. Matt adopera una tripartizione in base alla quantità degli elementi dialettali, alla loro valenza pragmatica nella totalità del testo e all’interazione con altre varietà linguistiche coinvolte. I testi appartenenti alla prima categoria sono «accomunati dall’uso del dialetto in una funzione che si potrebbe definire ornamentale» che serve o per dare colore locale al testo o per creare in forma limitata una vivacità espressiva tipicamente orale.²⁸⁰ Nel primo caso prevalgono dunque i «dialettismi indotti da situazioni locali», termini *realia* relativi all’ambientazione regionale e alla cultura materiale.²⁸¹ Più limitati quelli usati da Matteo Righetto ne *La pelle dell’orso* (2013) per descrivere la vita nelle montagne venete, dal cibo all’arredamento e alla botanica e i sardismi gastronomici o relativi alle credenze popolari o costruzioni tipiche ne *L’isola delle lepri* (2013) di Anna Maria Falchi.²⁸² Numerosissimi invece i dialettalismi veneziani in *Vetro* di Giuseppe Furno (2013) su cui l’autore basa «la ricostruzione precisa e dettagliata di un mondo ricco di fascino», la Serenissima cinquecentesca: elementi del territorio o urbanistici, tipi o parti di imbarcazioni, mestieri e oggetti da lavoro (in particolare dell’arte vetraria), oggetti o concetti quotidiani (arredamento, vestiario, armi, giochi), termini ufficiali (istituzioni, burocrazia, vita militare o religiosa), cibo, flora e fauna. La comprensione da parte del lettore è garantita da frequenti glosse e perifrasi, oltre che dal contesto.²⁸³

Nel secondo caso gli autori ricorrono soprattutto ai «dialettismi-bandiera, vocaboli ed espressioni molto comuni, immessi per lo più nel discorso diretto».²⁸⁴ Da marchio regionale fungono i sicilianismi ormai parte del patrimonio dialettale comune (lessicali, ma anche sintattici) in *Capo scirocco* (2013) di Emanuela A. Abbadessa, gli analoghi sardismi di Simone Caltabellota in *Sa reina* (2013). Non dissimili appaiono i toscanismi usati perlopiù per intenti comici e prevedibili (“da film di Natale”) in *Milioni di milioni* (2012) di Marco Malvaldi e in *Occhi senza pupille* (2012) di Giuseppe Benassi, oppure gli stereotipi di varia provenienza in *Lorenzo Pellegrini e le donne* (2012) di Enrico Brizzi.²⁸⁵ Accomunati ai *realia* del primo gruppo per

²⁷⁸ Matt (2014: 257-266).

²⁷⁹ Ivi (259), cfr. Tonani (2013).

²⁸⁰ Matt (2014: 181-185).

²⁸¹ Dardano – Frenguelli – Colella (2008: 163).

²⁸² Matt (2014: 181).

²⁸³ Ivi (182-184).

²⁸⁴ Dardano – Frenguelli – Colella (2008: 163).

²⁸⁵ Matt (2014: 181, 184-185).

l'aspetto quantitativo (singoli vocaboli o polirematiche), i dialettalismi-bandiera si distinguono per la mancanza di necessità traduttiva dovuta proprio alla riconoscibilità nazionale e per la posizione extrafrasale degli elementi lessicali. Quest'ultimo aspetto ricorda la commutazione di codice chiamata *tag-switching* che riguarda interiezioni, imprecazioni e allocutivi, e richiede una competenza solo limitata all'interlocutore e al lettore (v. § 2.2.).

Nei testi appartenenti alla seconda categoria di Matt gli autori di servono del dialetto per costruire i loro personaggi attraverso il loro modo di parlare. «[G]li elementi regionali appaiono più strettamente legati alle esigenze della rappresentazione. A volte si tratta di conferire credibilità a personaggi o voci narranti medio-colte che non disdegnano di arricchire il proprio linguaggio di elementi colloquiali». ²⁸⁶ L'uso del dialetto è dettato almeno in parte dall'ambientazione storica del romanzo *Evelina e le fate* di Simona Baldelli (2013) nella campagna pesarese ai tempi della Seconda guerra mondiale. Lo stesso vale per *La sarneghera* [La tempesta] di Laura Mühlbauer (2013), ambientata invece nella campagna lombarda della prima metà del Novecento. In una nota iniziale, Baldelli specifica come obiettivo della sua scrittura l'evocazione del "sentimento delle parole", e non la loro riproduzione più verosimile possibile. Il dialetto è riservato ai discorsi diretti la cui brevità, oltre alla vicinanza all'italiano, garantisce la comprensione generale. Mühlbauer, a sua volta, dichiara fin dal titolo la dialettalità del suo romanzo, in cui fa rivivere il mondo passato e i suoi personaggi attraverso l'uso del dialetto, limitato quasi esclusivamente al dialogo. Il contrasto è sottolineato anche graficamente con l'uso dell'accento come l'unica spia di una pronuncia diversa o con le virgolette, che secondo Matt "sterilizzano" le espressioni dialettali presenti nella narrazione. ²⁸⁷ L'ambientazione è connotata invece in diastria nelle opere (entrambe del 2012) di Simone Ghelli *Voi, onesti farabutti* e Alberto Prunetti *Amianto. Una storia operaia*, in cui «i toscanismi sembrano avere la funzione di dare più forza alla rappresentazione degli ambienti dei lavoratori, e probabilmente anche di marcare una presa di distanza dalla società borghese». ²⁸⁸

Di ambientazione contemporanea sono invece *Per sempre carnivori* (2013) di Cosimo Argentina e *Resistere non serve a niente* (2012) di Walter Siti, entrambi autori che nelle opere precedenti hanno utilizzato il dialetto in una misura maggiore. Argentina impiega singole parole o espressioni del dialetto pugliese, sia nei dialoghi sia nel narrato, non tanto per caratterizzare l'ambiente, quanto per aumentare l'oralità e l'informalità del discorso. Siti a sua volta ricorre al romanesco soprattutto nei dialoghi, in collegamento all'infanzia del protagonista e per segnalare i suoi stati d'animo. Singole battute in altri dialetti caratterizzano personaggi di varia provenienza (come è già stato notato per altre opere di Siti, sopra). ²⁸⁹ Invece, in *Trinacria Park*

²⁸⁶ Ivi (185-186).

²⁸⁷ Ivi (187-189).

²⁸⁸ Ivi (190). In Prunetti Matt nota inoltre l'uso "depotenziante" delle virgolette e delle chiose «Tornavano a casa altici – Renato diceva "imbenzinati"» (Prunetti 2013: 54).

²⁸⁹ Ivi (186).

di Massimo Maugeri la connotazione del dialetto siciliano è decisamente negativa ed è collegata alle «assurde rievocazioni pseudofolcloristiche [...], rivendicazione del valore identitario dell'idioma patrio [...], atteggiamento strapaesano», tutti comportamenti criticati e ridicolizzati nel romanzo. Lo stesso vale per il romanesco di uno dei personaggi, marchio di grossolanità e aggressività.²⁹⁰

Nella seconda categoria Matt include anche Camilleri, di cui nota, oltre all'equilibrio dialettalità-leggibilità di cui si è detto prima, i pareri molto discordanti da parte della critica, e il valore di aver reso «accettabili e anzi graditi al grande pubblico gli impieghi dei dialetti nella narrativa».²⁹¹ Vista l'intensa produttività dell'autore, è importante osservare gli elementi di cambiamento e di continuità della sua operazione linguistica. Come nota Matt, anche se «la quantità di dialetto è via via aumentata, fino a divenire a tratti completamente dominante nella prosa», lasciando l'italiano nelle poche battute di personaggi non dialettofoni o in determinati contesti, continua ad agire la «strategia di avvicinamento al lettore» che permette di «riequilibrare almeno in parte la maggior difficoltà dovuta all'incremento della dialettalità»,²⁹² attraverso i meccanismi di vicinanza e ripetizione (v. sopra). Altri elementi di continuità sono, da un lato, la funzione comica, adoperata attraverso frequenti disfemismi e iperboli, e dall'altro quella di disvelamento, che oppone discorsi di potere alle parole dialettali *terra terra*.²⁹³

Infine, appartengono alla terza categoria i testi in cui il dialetto contribuisce al plurilinguismo più generale dell'opera, termine da Matt riservato solo ai casi in cui «attraverso un uso intenso di forme di varia provenienza si dia vita a una miscela stilistica in cui trovino posto, alternandosi o contaminandosi, elementi connotati in modo molto differente, al limite antitetici (per esempio arcaismi e neologismi, aulicismi e forme popolari)» (v. § 1).²⁹⁴ L'esempio che più si avvicina al modello gaddiano secondo Matt è *Partigiano inverno* (2012) di Giacomo Verri. Nel mistilinguismo dell'autore sono numerosi i dialettismi piemontesi o più generalmente settentrionali (emiliani o lombardi), con alcune occorrenze di dialetti di area centrale, con cui si mescolano termini desueti o libreschi, neoformazioni, terminologia tecnico-scientifica. Nota Matt: «Di là dalle singole forme, conta nella prosa di Verri il grado di densità espressiva ottenuta facendo convergere gli elementi inusuali in passi stilisticamente carichi fino alla saturazione», non senza «la sensazione di una certa meccanicità nello sfruttamento delle risorse espressive».²⁹⁵ Chiude il romanzo una nota finale, in cui l'autore dichiara l'intento plurilinguistico e pluristilistico impegnativo (e forse non del tutto riuscito).²⁹⁶ Il modello

²⁹⁰ Ivi (190-191).

²⁹¹ Ivi (191).

²⁹² Ivi (192).

²⁹³ Ivi (193).

²⁹⁴ Ivi (194-195).

²⁹⁵ Ivi (201-202).

²⁹⁶ Ivi (197-198).

gaddiano è ancor più manifesto in *Quel caseggiato di via Amalasunta al n. 1* (2013) di Tullio Savi, in cui vocaboli romaneschi, napoletani, milanesi, toscani, siciliani, e ciociari convivono e possono apparire nelle battute dialogate, nel discorso indiretto libero o «nel narrato al di fuori di qualsiasi esigenza rappresentativa, quindi come elementi puramente espressivi». Anche in Savi è presente l'attenzione metalinguistica: «Di là dai singoli elementi, ciò che porta a classificare senza incertezze la prosa di Savi come plurilinguista è il continuo trapassare dai piani alti della lingua a quelli popolari (che al limite si può verificare all'interno dello stesso periodo).»²⁹⁷

Un collaudato plurilinguismo personale è quello di Laura Pariani (su cui si tornerà più avanti). Matt ne analizza il romanzo *Il piatto dell'angelo* (2013), in cui il trilinguismo italiano-lombardo-spagnolo si manifesta sotto forma di dialettalismi italianizzati degli emigranti lombardi in Sudamerica, e viceversa di espressioni o brevi frasi in spagnolo delle immigrate sudamericane badanti a Milano. A questi si aggiungono vocaboli ed espressioni del latino ecclesiastico zoppicante, che servono soprattutto a caratterizzare le persone poco istruite, allo stesso modo dell'italiano sgrammatico delle lettere degli emigrati ai parenti. Un aspetto caratteristico è l'inserimento di elementi della cultura popolare, per esempio proverbi, modi di dire, canzoni e versi, che sono stati da Sulis definiti “materiali demotici”, Spesso sono resi in italiano, ma non mancano esempi in dialetto lombardo e in spagnolo.²⁹⁸

Personale è anche l'approccio del romano Claudio Giovanardi in *Mamma ricordi* (2013), più che un romanzo, uno zibaldone di memorie autobiografico. L'opera è caratterizzata da una «straordinaria ricchezza lessicale [e dall']attivazione di meccanismi ritmico-prosodici», a cui concorrono forme arcaiche e letterarie con latinismi, ma anche francesismi, ispanismi ed elementi romaneschi. L'attenzione metalinguistica è ulteriormente accentuata nella rappresentazione della lingua di un parlante non nativo, oppure nell'osservazione dell'origine dialettale di un vocabolo nell'analisi stilistica di una poesia (in linea con il mestiere di linguista).²⁹⁹ Infine, un caso a sé è il dialetto immaginario di Tari, l'isola siciliana altrettanto immaginaria in *Villa Metaphora* (2012) di Andrea De Carlo. Il tarese, frutto di un gioco (meta)linguistico ricercato, è descritto nell'opera come una specie di esperanto. Tra anglicismi, ispanismi, francesismi, latinismi, tedeschismi e neoformazioni, la componente siciliana è relativamente esigua. I pochi casi in cui non si mescola con l'italiano, il dialetto inventato appare nelle battute di dialogo o nei proverbi, questi ultimi segnalati dal corsivo e seguiti da puntuali traduzioni.³⁰⁰ L'apporto dialettale appare limitato anche ne *L'impero familiare delle tenebre future* (2012) di Andrea Gentile, nella lingua della protagonista-narratrice psicotica. Accanto

²⁹⁷ Ivi (203-204).

²⁹⁸ Ivi (204-207), su *materiali demotici* v. Sulis (2013: 409) e § 5.2.

²⁹⁹ Matt (2014: 214-218).

³⁰⁰ Matt (2014: 195-197).

ad arcaismi, cultismi e termini scientifici, i dialettalismi meridionali sono circoscritti quasi esclusivamente nei discorsi della nonna, talvolta seguiti da traduzioni.³⁰¹

Gli studi appena discussi forniscono una ricca casistica di autori, opere, usi del dialetto e tipi di plurilinguismo. Tuttavia, l'assegnazione di una data etichetta risulta spesso problematica: bisogna ricordare che difficilmente le molteplici sfumature di un'opera possono essere descritte in maniera soddisfacente attraverso una categoria. Spesso gli autori combinano non solo ingredienti stilistici di varia provenienza, ma impiegano il dialetto per ottenere effetti diversi all'interno del testo. L'unico tratto che sembra davvero accomunare tutti gli usi del dialetto è la dimensione metalinguistica che emerge in diverse forme tra commenti, glosse, note paratestuali e accorgimenti tipografici. Sembra dunque che dal "dialetto riflesso" caratteristico della storia letteraria si sia passati al "dialetto metalinguistico" della narrativa contemporanea. Prima di definire più approfonditamente il concetto della metalingua del plurilinguismo letterario (§ 4), la visione sulla presenza dei dialettalismi e regionalismi nella narrativa novecentesca e contemporanea sarà completata con un'analisi quantitativa.

3.4 IL PRIMO TESORO DELLA LINGUA LETTERARIA ITALIANA DEL NOVECENTO

La presenza del dialetto nella narrativa italiana novecentesca e contemporanea può essere analizzata anche tramite il *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento* (in seguito PTLLIN). Il *corpus*, pubblicato nel 2007 per celebrare il sessantesimo anniversario del premio Strega, costituisce uno strumento unico nel suo genere per un'analisi quantitativa.³⁰² I cento romanzi del tesoro ammontano a 8.076.576 occorrenze (parole), provenienti da 94.254 lemmi diversi ed etichettate secondo la categoria grammaticale, l'uso e la provenienza – le stesse usate nel Grande dizionario italiano dell'uso (GRADIT).³⁰³ I dati quantitativi crudi dei testi sono riassunti in una serie complessa di statistiche allegate al *corpus* che saranno qui analizzate per illustrare la presenza dei dialettalismi (21 sottocategorie) e regionalismi (22 sottocategorie). Secondo le statistiche *forme-lemmi*, le occorrenze dei dialettalismi sono 19.424 (derivanti da 3.688 lemmi diversi) e dei regionalismi 3.493 (derivanti da 943 lemmi diversi).³⁰⁴ Le occorrenze coprono rispettivamente lo 0,24% e lo 0,04% della totalità delle

³⁰¹ Ivi (207-210).

³⁰² Il tesoro raccoglie nel formato DVD 100 romanzi pubblicati dal 1947 al 2006: alle 60 opere vincitrici del premio – da *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (1947) a *Caos calmo* di Sandro Veronesi (2006) – si aggiunge una selezione di altre quaranta tra i finalisti delle diverse edizioni del concorso. Anche chi mette in dubbio (come Cortelazzo 2007) l'affermazione di De Mauro sulla qualità letteraria delle opere (De Mauro 2007: 6), non potrà negare l'importanza del premio di Villa Giulia alla diffusione delle opere vincitrici e in questo modo il loro rilievo nel panorama letterario contemporaneo.

³⁰³ De Mauro (2000-2007).

³⁰⁴ Cfr. De Mauro (2007: 17).

8.076.576 occorrenze. Agli scopi di questa ricerca – e per la bassa frequenza dei lemmi etichettati “regionali” – si è scelto di trattare insieme i dialettalismi e i regionalismi presenti nel *corpus*, i quali dunque ammontano a 22.917 ovvero allo 0,28% delle occorrenze (derivanti da 4631 lemmi diversi).³⁰⁵

Tabella 5. *Occorrenze dei dialettalismi e regionalismi nel PTLLIN (elaborata)*

| Sottocategoria | Occ DI&RE | Occ DI | Occ RE | Occ % |
|-----------------------|----------------------|---------------|---------------|----------------|
| romanesco | 12937 | 12759 | 178 | 56,45 |
| napoletano | 3524 | 3492 | 32 | 15,38 |
| veneto | 1048 | 976 | 72 | 4,57 |
| centrale | 803 | 1 | 802 | 3,50 |
| centromeridionale | 620 | - | 620 | 2,71 |
| toscano | 589 | 108 | 481 | 2,57 |
| settentrionale | 550 | 30 | 520 | 2,40 |
| piemontese | 354 | 232 | 122 | 1,54 |
| marchigiano | 337 | 333 | 4 | 1,47 |
| meridionale | 316 | - | 316 | 1,38 |
| triestino | 311 | 311 | - | 1,36 |
| milanese | 299 | 288 | 11 | 1,30 |
| laziale | 295 | 293 | 2 | 1,29 |
| lombardo | 274 | 247 | 27 | 1,20 |
| siciliano | 262 | 193 | 69 | 1,14 |
| friulano | 138 | - | 138 | 0,60 |
| sardo | 81 | 65 | 16 | 0,35 |
| <> ³⁰⁶ | 47 | 29 | 18 | 0,21 |
| centrosettentrionale | 33 | - | 33 | 0,14 |
| emiliano | 24 | 19 | 5 | 0,10 |
| genovese | 22 | 21 | 1 | 0,10 |
| veneziano | 13 | 13 | - | 0,06 |
| ligure | 13 | 5 | 8 | 0,06 |
| campano | 11 | - | 11 | 0,05 |
| pugliese | 7 | - | 7 | 0,03 |
| fiorentino | 6 | 6 | - | 0,03 |
| senese | 2 | 2 | - | 0,01 |
| lucchese | 1 | 1 | - | > 0,00 |
| TOTALE | 22917 | 19424 | 3493 | 100,00% |

³⁰⁵ L'assegnazione dei lemmi all'una o all'altra sottocategoria non è esente di problemi. Cfr. Viviani (2012: 116) per esempio per la discussione su “centrale”, “laziale” e “romanesco”.

³⁰⁶ Con “<>” sono stati etichettati lemmi, la cui provenienza non è stata specificata in fase di assegnazione, nonostante siano stati marcati dialettali o regionali.

La Tabella 5 riassume i dati relativi ai lemmi etichettati secondo le diverse sottocategorie dialettali e regionali.³⁰⁷ Dalle statistiche combinate emerge la presenza del romanesco e del napoletano che dominano insieme il 71,83% di tutte le occorrenze dialettali e regionali. Unite alle categorie “laziale” e “campano”, ma soprattutto a quelle più generiche “centrale”, “centromeridionale” e “meridionale”, fanno risalire al Centro-Sud quattro su cinque di tutti i dialettalismi e regionalismi (80,76%). Nonostante la maggior parte delle etichettature sia assegnata alle occorrenze dei lemmi considerati sia dialettali sia regionali, in molti casi le sottocategorie si limitano naturalmente solo a una delle due dimensioni.

Per quanto riguarda la distribuzione dei dialettalismi e regionalismi nelle singole opere, le statistiche rivelano che su 100 romanzi in 72 appare almeno un’occorrenza dialettale, mentre i regionalismi sono presenti in 97 opere. La Tabella 6 raccoglie solo i dati delle dieci opere con più occorrenze dei lemmi dialettali o regionali:³⁰⁸

Tabella 6. *Le dieci opere con il maggior numero di dialettalismi e regionalismi nel PTLLIN (elaborata)*

| Titolo | Autore | Anno | Occ DI&RE | % Occ DI&RE |
|-------------------------------------|-----------------|-------------|--------------------------|----------------------------|
| <i>Una vita violenta</i> | Pasolini, P. P. | 1959 | 7933 | 34,62 |
| <i>Ragazzi di vita</i> | Pasolini, P. P. | 1955 | 5805 | 25,33 |
| <i>Nel corpo di Napoli</i> | Montesano, G. | 1999 | 2070 | 9,04 |
| <i>Via Gemito</i> | Starnone, D. | 2001 | 809 | 3,53 |
| <i>I fratelli Cuccoli</i> | Palazzeschi, A. | 1948 | 703 | 3,07 |
| <i>Vita</i> | Mazzucco, M. G. | 2003 | 417 | 1,82 |
| <i>Ninfa plebea</i> | Rea, D. | 1993 | 350 | 1,53 |
| <i>La strada per Roma</i> | Volponi, P. | 1991 | 345 | 1,51 |
| <i>La chimera</i> | Vassalli, S. | 1990 | 305 | 1,33 |
| <i>Novelle dal ducato in fiamme</i> | Gadda, C. E. | 1953 | 249 | 1,09 |
| | | tot. | 18986 | 82,87 |
| le altre 90 opere del corpus | | | 3931 | 17,13 |
| | | TOT. | 22917 | 100,00 |

Riassumendo i dati della Tabella 6 si osserva che i due romanzi pasoliniani corrispondono da soli al 59,95% di tutte le occorrenze dei lemmi

³⁰⁷ Le colonne corrispondono ai seguenti dati: nome della sottocategoria, il numero delle occorrenze dei lemmi dialettali e regionali insieme in ordine decrescente (Occ DI&RE), il numero delle occorrenze dei lemmi dialettali (Occ DI), il numero delle occorrenze dei lemmi regionali (Occ RE), e la percentuale della sottocategoria sulla totalità di occorrenze dei lemmi dialettali e regionali insieme (Occ %). Cfr. De Mauro (2007: 17).

³⁰⁸ Le colonne corrispondono ai seguenti dati: il titolo, l’autore e l’anno di pubblicazione, il numero dei dialettalismi e regionalismi nell’opera e la loro percentuale su tutte le occorrenze dei lemmi dialettali o regionali.

considerati dialettali e regionali e insieme ai romanzi dei due autori partenopei, Montesano e Starnone, coprono il 72,52% dei dialettalismi e regionalismi. Le quattro opere più connotate diatopicamente sono dunque responsabili della predominanza del romanesco e del napoletano,³⁰⁹ già rilevata nella Tabella 5. I seguenti sei romanzi indicati nella Tabella 6 coprono insieme il 10,35% di tutti i dialettalismi e regionalismi e il restante 17,13% è sparso in 87 romanzi in modo asimmetrico e sporadico: in 53 opere sono meno di cento, in 22 non superano dieci occorrenze.³¹⁰

Salta all'occhio inoltre un fatto cronologico: le dieci opere con il più alto tasso di occorrenze dei dialettalismi e regionalismi si dividono nettamente tra i due estremi dell'arco temporale coperto dai sessant'anni del Premio Strega. I romanzi di Pasolini, Palazzeschi e Gadda sono stati pubblicati tra il 1948 e il 1959, mentre l'ondata più recente, formata dalle opere di Montesano, Starnone, Mazzucco, Rea, Volponi e Vassalli, inizia nel 1990 e va al 2003. Dunque, nessuna traccia nel *corpus* di dialettalità o regionalità pronunciata negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta. Senza alcuna pretesa di poter tirare le somme di un fenomeno complesso come la dialettalità letteraria solo in base a questi numeri (peraltro relativamente esigui), sembra tuttavia che il canone formato dalle opere vincitrici e finalisti del Premio Strega rispecchi le osservazioni delle analisi qualitative sopra citate (§ 3.2.-3.3.) su come il neorealismo del dopoguerra, da un lato, e la nuova dialettalità della narrativa a cavallo del nuovo millennio, dall'altro, facciano da cornice a un periodo più arido nell'uso letterario del dialetto.

Oltre alla frequenza di dialettalismi e regionalismi nelle singole opere, il PTLLIN permette di indagare sulla loro distribuzione nelle varie categorie grammaticali. Quali parti del discorso sono tipicamente interessate, se messe a confronto con il numero totale delle occorrenze del *corpus*? La tabella 7 riassume i dati relativi all'etichettatura grammaticale.³¹¹ La differenza percentuale è segnalata in grassetto se si tratta di un aumento, ovvero se la proporzione di una data categoria grammaticale è maggiore tra i dialettalismi e regionalismi rispetto alla totalità del *corpus*.

³⁰⁹ Si aggiunga che i due romanzi di Pasolini contengono 12555 occorrenze ossia il 98,40% di tutte le forme dialettali romanesche del *corpus*, mentre le opere di ambientazione napoletana contengono il 78,46% di tutti i dialettalismi napoletani. Tutti e quattro romanzi accolgono inoltre numerose occorrenze regionali centrali o più generalmente centromeridionali e sporadicamente altre varietà dialettali, specialmente napoletane in Pasolini e viceversa romanesche Montesano e Starnone.

³¹⁰ Nell'opera di Palazzeschi le occorrenze più diffuse sono i dialettalismi veneti (64,86% della stessa sottocategoria), in quella di Mazzucco i dialettalismi laziali (99,66% rispettivamente), in Rea i dialettalismi napoletani (solo 8,30%, vista anche la loro quantità in Montesano e Starnone), in Volponi i dialettalismi marchigiani (95,50%), in Vassalli i regionalismi settentrionali (20,96%) e infine in Gadda i dialettalismi milanesi (38,89%). In sostanza, Mazzucco da sola è responsabile dei dialettalismi laziali (per lo più ciociari, v. De Mauro 2007: 17), così come a Volponi sono da attribuire quelli marchigiani. Le altre varietà, soprattutto i regionalismi, hanno una diffusione più dilatata nel *corpus*.

³¹¹ Le colonne corrispondono ai seguenti dati: categoria grammaticale, il numero totale delle occorrenze della categoria grammaticale in tutto il *corpus* (Occ tot), la loro percentuale in tutto il *corpus* (% Occ tot), il numero delle occorrenze della stessa categoria grammaticale limitatamente nella occorrenze dialettali o regionali (Occ DI/RE) e la loro percentuale rispetto al numero totale di occorrenze dialettali e regionali insieme (% Occ DI/RE), e la differenza tra la percentuale generale e quella tra i dialettalismi e regionalismi.

Tabella 7. Occorrenze delle categorie grammaticali in tutto il corpus e tra i dialettalismi e regionalismi nel PTLLIN (elaborata).

| Categoria grammaticale | Occ tot | % Occ tot | Occ DI&RE | % Occ DI&RE | Differenza % |
|--|----------------|------------------|----------------------|------------------------|---------------------|
| <i>sostantivo</i> | 1617789 | 20,03 | 6554 | 28,60 | 142,79 |
| <i>verbo</i> | 1509434 | 18,69 | 8207 | 35,81 | 191,60 |
| <i>categoria multipla</i> ³¹² | 1229350 | 15,22 | - | - | 0,00 |
| <i>preposizione</i> | 1158956 | 14,35 | 1369 | 5,97 | 41,60 |
| <i>aggettivo</i> | 636892 | 7,89 | 1607 | 7,01 | 88,85 |
| <i>avverbio</i> | 492944 | 6,10 | 1605 | 7,00 | 114,75 |
| <i>articolo</i> | 433764 | 5,37 | 1891 | 8,25 | 153,63 |
| <i>congiunzione</i> | 375052 | 4,64 | 171 | 0,75 | 16,16 |
| <i>pronomi</i> | 368632 | 4,56 | 573 | 2,50 | 54,82 |
| <i>nome proprio</i> | 221966 | 2,75 | 244 | 1,06 | 38,55 |
| <i>participio passato</i> | 20600 | 0,26 | 8 | 0,03 | 11,54 |
| <i>interiezione</i> | 8041 | 0,10 | 599 | 2,61 | 2610,00 |
| <i>abbreviazione</i> | 1055 | 0,01 | - | - | 0,00 |
| <i>fonosimbolo</i> | 874 | 0,01 | 16 | 0,07 | 700,00 |
| <i>altre categorie</i> ³¹³ | 759 | 0,01 | 3 | 0,01 | 100,00 |
| <i>participio presente</i> | 323 | > 0,00 | - | - | 0,00 |
| <i>locuzione</i> | 145 | > 0,00 | 70 | 0,31 | 172,22 |
| TOTALE | 8076576 | 100,00 | 22917 | 100,00 | |

Com'è prevedibile, il sostantivo è la categoria più numerosa e corrisponde a un quinto delle occorrenze in tutto il *corpus*. La sua proporzione aumenta nel *sottocorpus* di dialettalismi e regionalismi (142,79%). Quella dei verbi aumenta ancor di più nel complesso delle categorie dialettali e regionali (191,60%),³¹⁴ mentre per gli avverbi l'aumento è più moderato (114,75%). Queste tre categorie sono accomunate da certe caratteristiche quantitative e qualitative: tradizionalmente sono tra le quattro classi lessicali più diffuse in una lingua e appartengono alla macrocategoria delle cosiddette “parole contenute”, portatrici di un significato lessicale.³¹⁵ Alle parole contenute appartengono anche gli aggettivi, la cui proporzione invece diminuisce

³¹² Molte delle sottocategorie incluse nell'etichetta “categoria multipla” riguardano pronomi, per esempio “medesimo” (aggettivo/pronome dimostrativo) o “nessuno” (aggettivo/pronome indefinito/sost).

³¹³ Categorie con bassissimo numero di occorrenze: “sigla”, “locuzione”, “simbolo”, “ideogramma”, “suffisso”, “confisso”, “prefisso”, “acronimo”, “terminazione verbale”, v. De Mauro (2007: 16-17).

³¹⁴ Da notare però, che nella suddivisione del PTLLIN/GRADIT i participi presenti e passati formano due categorie a parte, la cui proporzione è nettamente minore nei dialettalismi e regionalismi.

³¹⁵ Lo Duca (2010), ivi De Mauro (2003); Jezek (2010), Voghera (2008: 3-4).

leggermente (88,85%). Alle parole contenuto si oppongono le “parole funzione”, portatrici di significato grammaticale, che indicano le relazioni tra le parole contenuto. Sono tipicamente preposizioni, congiunzioni, pronomi e articoli: le loro proporzioni diminuiscono nei dialettalismi e regionalismi rispetto alla totalità del *corpus*, ad eccezione degli articoli (153,63%).³¹⁶ L'aumento delle parole contenuto e la diminuzione delle parole funzioni sembra indicare, in linea di massima, l'uso del dialetto e dell'italiano regionale sotto forma di singole inserzioni e non in frasi complete.

Le differenze più vistose riguardano la proporzione delle interiezioni (2610%), per esempio i numerosi *aoh* (o *aòh*, *ahò*, *ahó*) romani (e quella dei fonosimboli, 700,00%, il cui numero assoluto però è bassissimo). Entrambe le categorie riguardano parole invariabili e prive di legami sintattici con le altre parti del discorso. Soprattutto le interiezioni, che includono marcatori discorsivi e imprecazioni, sono tipiche della lingua parlata e informale. Il loro uso nella narrativa è legato all'illusione dell'oralità e alla rappresentazione dell'emotività dei personaggi (v. § 2.1.) e sono incluse nella categoria di commutazione di codice di tipo *tag-switching* (v. § 2.3.).³¹⁷ L'aumento nella proporzione delle interiezioni nella categoria di dialettalismi e regionalismi rispetto alla totalità del *corpus*, significa che gli elementi diatopicamente connotati servono a queste funzioni nel testo. Possono inoltre considerarsi a pari delle interiezioni molte delle forme incluse nella categoria “locuzioni”, per esempio *mannaggiamarònn*, *strunzemmerd* e altre univernazioni, “care all'inventiva napoletana e affioranti specialmente in *Via Gemito* di Domenico Starnone”.³¹⁸ Naturalmente le occorrenze dialettali e regionali del PTLLIN meriterebbero un esame più dettagliato, ma qui basti osservare le tendenze generali per trarne spunto per l'analisi (§ 5-6).

In riferimento all'apertura della lingua letteraria del Novecento alla lingua dell'uso comune, De Mauro nell'introduzione osserva un aspetto importante collegato alla presenza del dialetto nelle opere del *corpus*:

Un segno di attenzione [alla lingua comune] è la già sottolineata apertura ad accogliere quegli elementi dialettali che, contro le ripetute e finora fallaci profezie di morte dei dialetti, hanno continuato e continuano a circolare vivacemente nella realtà italiana. Questa attenzione ha anche una dimensione che possiamo definire metalinguistica. E cioè essa è fatta non solo di accoglimento e uso di parole di questo o quel dialetto, ma di una marcata sensibilità a dar conto di quanto i dialetti e il “contro canto dialettale”, di cui parlò una volta per sé Montale, ancora danno al comune parlare. Qui pare esservi la radice della ripetuta caratterizzazione e localizzazione di pronunce, intonazioni, calate, cadenze, accenti dei personaggi. Nella percezione dei nostri scrittori il cammino linguistico unificante di

³¹⁶ L'aumento della proporzione degli articoli è presumibilmente legato – almeno in parte – a quello osservato nella categoria dei sostantivi.

³¹⁷ Cignetti (2010), ivi Serianni (1988: 368).

³¹⁸ De Mauro (2007: 16), Starnone (2001: 32, 26).

questi decenni non ha cancellato la varia realtà espressiva dell'Italia delle Italie.

Tullio De Mauro (2007: 46-47)

Una particolare sensibilità metalinguistica accompagna dunque l'uso del dialetto nella narrativa, tutt'altro che tramontato: dove appare il dialetto, accanto all'italiano e mescolato con esso, spesso appaiono anche commenti sul dialetto, come si è già visto prima. Ciò segnala non solo l'altissima consapevolezza della scelta di ricorrere alla variazione diatopica, ma anche la precisa volontà di sottolineare il contrasto tra le varietà linguistiche coinvolte nel testo. Il dialetto e la sua dimensione metalinguistica servono anche per contestualizzare il racconto e caratterizzare i personaggi. Per estrapolare le riflessioni metalinguistiche dal *corpus* De Mauro cita ricerche svolte con vocaboli utilizzati per riferirsi ai "profili prosodici" dei personaggi, per esempio "pronuncia", "intonazione", "calata", "cadenza" e "accento".³¹⁹

Per seguire la strada indicata da De Mauro si è deciso di consultare il PTLIN per le occorrenze dei lemmi "dialetto" e "dialettale". Il risultato è 293 e 31 rispettivamente, in totale 324 occorrenze, divise in 55 opere. In più della metà dei romanzi del *corpus* si fa dunque almeno una volta esplicitamente riferimento alla dialettalità in qualche modo o da parte di qualcuno. Naturalmente i dati crudi non ci dicono se la riflessione metalinguistica è da attribuire alla voce narrante o a un personaggio, oppure se riguarda dialetti italiani o di un altro paese d'ambientazione. Gli esempi dimostrano che i commenti metalinguistici permettono agli autori di caratterizzare in maniera sintetica i personaggi, dando giudizi sulla piacevolezza del loro modo di parlare e sulle connotazioni di una cadenza dialettale, ma possono anche fare riferimento più generalmente alle pratiche linguistiche della società che descrivono.³²⁰ Basti notare qui che i commenti metalinguistici spesso collegano il dialetto a tutto ciò che è volgare, osceno, povero e basso, ma ne esplicitano anche le connotazioni di spontaneità, sincerità e confidenza.³²¹ Eppure anche i nobili parlano il dialetto, benché diverso da quello del popolo.³²² A seconda del contesto, la mancanza di competenza sia in dialetto sia in italiano può essere considerata una lacuna e

³¹⁹ De Mauro (2007: 53 n28).

³²⁰ Solo qualche esempio: «disse in dialetto ligure il nome di sua madre: "Maà, Maà!"» (Tobino 1962: 185); «- Parlate in dialetto, - disse Ettore. - En c'è l'acqua per le bestie; en c'en piò manca le bestie. Chi lavora? chi spacca la maiesa? Lo c'ha 'en perticar c'fa un solc d'un palme.» (Volponi 1991: 204). Da notare, che anche la mancanza di dialettalità è degna di nota: «Manini infatti parlava in lingua, anziché in dialetto, e parlava come ancora oggi parlano molti attori di teatro, seguendo l'uso toscano e le regole della buona pronuncia italiana: che non fu mai quella della valle del Po e tanto meno quella della bassa.» (Vassalli 1990: 207). In poche righe si racchiude un'analisi linguistica diatopica, diacronica, diastratica e diafasica.

³²¹ «Anche lui parlava poco: era grazioso come il mal di pancia, e a fargli osservazione rispondeva; dava anche dei nomi ma per fortuna solo nel dialetto della sua tribù, così si poteva far finta di non capire e non nascevano questioni.» (Primo Levi 1979: 67). «E poi odiavo quel "tu" padronale che nostra madre dava al giovane; avesse parlato in dialetto come nostro padre, ma parlava italiano, un italiano freddo come un muro di marmo di fronte al povero pastore.» (Calvino 1950: 79).

³²² «Il Principe parlò loro con cordialità, nel suo dialetto stilizzatissimo, s'informò delle loro famiglie, dello stato del bestiame, delle promesse del raccolto.» (Tomasi di Lampedusa 1959: 59).

la capacità di maneggiare un repertorio plurilingue, così come la mescolanza di lingue, diventa oggetto di commenti.³²³ Inoltre, in linea con quanto detto sulle tecniche traduttive (§ 3.3.), i commenti metalinguistici sono un'occasione per informare il lettore del significato di un termine o una frase dialettale potenzialmente oscura. L'autore si rivolge direttamente al lettore attraverso la voce narrante o i personaggi: i commenti metalinguistici accompagnano le traduzioni che possono essere glosse, perifrasi sotto forma di aggiunte corsivate o reiterazioni nel discorso diretto.³²⁴

Nella miriade di modi possibili per riferirsi alla lingua, valgono come esempio i lemmi "dialetto" e "dialettale", dei quali vale la pena osservare alcuni aspetti quantitativi. Per quanto riguarda la distribuzione delle occorrenze, va notato che tra le 55 opere che contengono occorrenze dei due lemmi, le prime 10 corrispondono al 58,33% del numero totale (189 su 324 occorrenze). Spiccano le prime due opere, entrambe di ambientazione napoletana, ovvero *Via Gemito* di Domenico Starnone (2001) e *L'amore molesto* di Elena Ferrante (1992). Il primo include 48 occorrenze dei lemmi *dialetto* e *dialettale*, il secondo 35, il che significa che insieme contengono più di un quarto (25,69%) di tutte le occorrenze (v. sopra). I dati sono molto interessanti, se li consideriamo insieme a quelli delle occorrenze di lemmi etichettati dialettali e regionali (Tabella 5, sopra). *Via Gemito* di Starnone è il quarto in classifica per il numero di dialettalismi e regionalismi (809, il 3,53% sul numero totale).³²⁵ *L'amore molesto* di Elena Ferrante invece fa parte delle "altre 90 opere del corpus" e più precisamente è uno dei romanzi con meno elementi lessicali diatopicamente connotati (solo 6, lo 0,03% sul numero totale).³²⁶ I due romanzi dimostrano come la riflessione metalinguistica sul dialetto può apparire sia nell'effettiva presenza del dialetto, sia nella sua assenza.

Starnone non solo include elementi dialettali nel proprio testo, ma questa dialettalità ha un'importante dimensione metalinguistica, costituita dai commenti espliciti di vario tipo.³²⁷ A questi si aggiungono altri aspetti, come le traduzioni intratestuali e gli indizi tipografici, che insieme contribuiscono a sottolineare la presenza del dialetto e ad attirare l'attenzione del lettore.³²⁸ La

³²³ «D'un tratto sul libro aperto si posò l'intera mano. Leggeva piano rigo per rigo mostrando di conoscere bene sia la lingua sia il dialetto italiano.» (Tomizza 1977: 42)

³²⁴ «"Pànera" è panna: dialetto milanese. "Panerone" è panna assai densa.» (Gadda 1953: 282); «soprannominarono la dimora dell'Amalfitano la Casa dei guaglioni (guaglione, in dialetto napoletano, vuol dire ragazzo, giovincello)» (Morante 1957: 18); «noi a replicare con altre sassate ed urla minacciose in dialetto veneto: "Fioi de cani, vegni avanti se gavì coraggio", venite avanti se avete coraggio.» (Gorresio 1980: 98).

³²⁵ Così suddivisi: 725 dialettalismi napoletani e 1 in romanesco; 30 regionalismi meridionali, 30 centromeridionali, 10 centrali, 10 toscani, 2 napoletani e 1 veneto.

³²⁶ Così suddivisi: 1 dialettalismo napoletano; 4 regionalismi centrali e 1 toscano.

³²⁷ Oltre alle 48 occorrenze di "dialetto" e "dialettale", l'autore commenta per esempio con "lingua" (21 occ.), "accento" (6), "italiano" (3), "cadenza" (1), "pronuncia" (1) dei propri personaggi.

³²⁸ «"La porta!" grida mio padre subito dopo p'o cazz. E aggiunge: "A-currènt!", parola che è un segnale d'allarme indotto dall'aria fredda di inverno, a spilli nella schiena. Lo lasciamo sempre in mezzo alle correnti. [...] nostro padre quando sente la corrente, prima di gridare 'a-currènt! emette un suono di gola che è un dolorosissimo aaaah, quasi l'avesse trapassato una lama, e poi aggiunge con una certa mestizia: "Voi mi volete far morire, a me". (L'ordine è questo: aaaah, 'a-currènt!, vuje me vulite fa' muri a me!)» (Starnone 2001: 61-62)

dialettalità di Ferrante invece è quasi esclusivamente metalinguistica o implicita.³²⁹ La metalingua può dunque contrastare con le scelte linguistiche effettive sulla pagina, per esempio descrivendo nella frase citante il dialogo come dialettale, mentre il discorso diretto è in italiano.³³⁰ Colpisce il modo in cui alla scarsità di occorrenze diatopicamente connotate corrisponda la loro rilevanza nella narrazione. Oltre alla sua natura implicita, la dialettalità di Ferrante è caratterizzata da connotazioni dichiaratamente negative, in quanto associata frequentemente alla volgarità e aggressività.³³¹

Se in Starnone nel testo la metalingua accompagna il dialetto e in Ferrante invece appare nella sua assenza, un altro punto di vista è offerto dall'autore di gran lunga più dialettale del PTLLIN, ovvero Pasolini. Si è detto che i romanzi pasoliniani da soli contengono il 59,95 % di tutte le occorrenze dialettali, quindi il loro trattamento metalinguistico è di interesse. Limitando qui l'esame su *Ragazzi di vita* (1955) – secondo in classifica – è degno di nota che alla quantità pervasiva del romanesco (e altre varietà dialettali e regionali) non corrisponda una presenza altrettanto cospicua di commenti metalinguistici.³³² I pochi esempi non riguardano il dialetto principale del testo, bensì la parlata dei personaggi non romani, mentre il romanesco passa come una scelta non marcata nel testo.³³³ Tuttavia, alla quantità ridotta della metalingua nel testo si aggiunge alla fine del romanzo un glossario paratestuale, già di per sé un elemento metalinguistico (di cui si dirà in § 4.2.). Appare evidente che la presenza del dialetto e di altre varietà diatopicamente connotate va dunque analizzata in relazione alla sua dimensione metalinguistica e paratestuale, insieme ad altri “effetti collaterali” che ne scaturiscono.

³²⁹ Oltre a “dialetto” e “dialettale”, nei commenti appaiono “italiano” (7 occ.) e “lingua” (5).

³³⁰ «“Non sono Amalia” dissi, “chi parla?”. Ebbi l'impressione che l'uomo al telefono reprimesse a stento una risata. Ripeté: “Non sono Amalia”, in falsetto, e poi riprese in un dialetto strettissimo: “Lasciami all'ultimo piano la busta coi panni sporchi.» (Ferrante 1992: 26-27).

³³¹ Le varie “bestemmie”, “grida”, “insulti”, “oscenità” in un dialetto definito “minaccioso” od “ostile”. Ferrante viene descritto sia l'italiano stentato dei personaggi di *status* socioeconomico basso sia la mancata identità dialettale di chi cerca di prenderne le distanze, v. Ala-Risku (in preparazione).

³³² In totale 5805 (25,33%), così suddivisi: 5308 dialettismi romaneschi, 9 napoletani, 1 sardo; 225 regionalismi centromeridionali, 179 centrali, 50 centrali, 10 centrosettentrionali, 7 meridionali, 6 <> (non definiti), 5 toscani, 4 settentrionali, 1 veneto.

³³³ Nel romanzo appaiono poche occorrenze di “calata” (3), con sporadici commenti su “dialetto” (1) e “italiano” (1), per esempio «Chiacchierava con un vecchietto secco come uno stoccafisso, che aveva ancora la calata burina dopo cento anni che abitava a Roma: e, tra loro due, un altro di cui non si vedeva la faccia perchè s'era addorrito sopra il tavolo e s'era ridotto a un mucchietto di stracci. Il Lenzetta apparve sulla porta, e [...] smicciò subito Remo, e confidenzialmente: – A Remo, – fece paragolo, – permetti na parola? – Remo interruppe la discussione intellettuale che aveva col neno. – Scusateme a sor maè, – fece, – fateme senti che vole sto stronzetto.» (Pasolini 1955: 130).

4 “EFFETTI COLLATERALI” DEL PLURILINGUISMO LETTERARIO

Translation is a welcome tool for writers who feel the need to use foreign languages yet do not want to exceed the linguistic competence of their presumably monolingual audience. Translating all or even part of the heterolingual utterances allows them to do just that – to have their cake and eat it too, as it were.

Dirk Delabastita – Rainier Grutman (2005: 17)

La figura del lettore nell’immaginazione dell’autore è stata variamente descritta tra i due estremi: come un costrutto teorico o come uno specifico individuo in carne e ossa. Che si preferisca considerare il lettore di un testo narrativo, seguendo le formulazioni di Umberto Eco,³³⁴ il “lettore modello” ideale oppure il “lettore empirico” fattuale, resta la certezza che l’autore crea il proprio testo avendo in mente un’idea del suo destinatario, così come il lettore forma delle ipotesi del mittente del testo durante la lettura. Nel caso particolare di un testo plurilingue nel rapporto tra l’autore e il lettore si inserisce anche la questione della competenza linguistica condivisa. Dal punto di vista comunicativo, la decisione di un autore (mittente) plurilingue di utilizzare nel testo (messaggio) una varietà linguistica (codice) potenzialmente oscura al lettore (destinatario) è una scelta contraddittoria all’aspirazione di raggiungere una cooperazione riuscita.³³⁵ Naturalmente l’autore non deve rispettare soltanto le massime comunicative o adoperare la funzione referenziale della lingua. Prevalgono le funzioni poetiche ed emotive: le scelte linguistiche altamente consapevoli sono motivate soprattutto da varieguate esigenze espressive e stilistiche.³³⁶

Come si è già visto (§ 2-3), per ovviare al rischio di utilizzare un codice non condiviso dal lettore, gli autori plurilingui ricorrono a numerosi strumenti linguistici e testuali che gli permettono di “tenere la torta e mangiarla”, oppure – nello spirito traduttologico – “avere la botte piena e la moglie ubriaca”. Si tratta di tecniche traduttive intratestuali, per esempio glosse, parafrasi e circonlocuzioni, impiegate per garantire la comprensione del lettore. Talvolta assumono la forma di elementi paratestuali, come note e glossari, o vengono accentuate dall’uso del corsivo o altri aspetti tipografici. Tutti questi strumenti sono accomunati dalla loro natura metalinguistica: allo stesso tempo l’autore commenta le proprie scelte linguistiche e si rivolge al lettore. Si presentano come conseguenze concomitanti della presenza di più varietà linguistiche nel testo.

³³⁴ Eco (1979), cfr. Lombardi (2004: 3-12), Rimmon-Keenan (2005: 121-123).

³³⁵ Nurmi (2016: 230).

³³⁶ Grice (1975), Jakobson (1960).

4.1 LA TRADUZIONE INTRATESTUALE

Partendo dal presupposto che il plurilinguismo letterario e la traduzione interlinguistica siano entrambi esiti, seppur diversi, del contatto linguistico e più generalmente delle pratiche plurilingui (*multilingual practices*), i due fenomeni risultano legati a doppio filo tra di loro.³³⁷ Basti ricordare il caso di Pirandello (§ 3.1.): l'autore siciliano da un lato inserì nelle proprie opere italiane elementi dialettali, talvolta accentuati da glosse esplicative, indicazioni metalinguistiche e corsivo; dall'altro scrisse intere opere in siciliano e per di più autotradusse alcune di queste in italiano.³³⁸ La pratica di autotraduzione è connessa al “translinguismo” (o “ambilinguismo”, v. § 2.3.) degli autori: diffusa già nel rapporto latino-volgare tra i poeti umanisti e rinascimentali, l'autotraduzione è stata studiata nel periodo più recente nella produzione degli autori come Beckett, Nabokov e Joyce.³³⁹ Un'altra dimensione del rapporto tra il plurilinguismo e la traduzione è costituita dalla teorizzazione della scelta non facile della strategia traduttiva (interlinguistica) per un testo già contenente più varietà linguistiche.³⁴⁰ Qui saranno discusse le tecniche traduttive utilizzate dagli stessi autori all'interno dei testi letterari plurilingui.

Il fenomeno è stato definito come “traduzione intratestuale” (*intratextual translation*), la quale comprende «any practice of accompanying foreign- or minority-language passages in a text with a translation or paraphrase of some kind in the main language»³⁴¹ e ha il compito di «clarify the meaning of a foreign language word, expression, clause or sentence within an utterance which is otherwise entirely in the main language of writing or expression, [...] to elucidate foreign language items in an utterance by providing clarification within one and the same discourse».³⁴² Gli autori si servono dunque delle traduzioni intratestuali per dare una mano al lettore fornendo più o meno immediatamente chiarimenti che possono assumere forme diverse. Questa strategia versatile ha una funzione duplice: dal punto di vista di chi legge, la traduzione funge da paraurti o filtro tra il lettore (potenzialmente) monolingue e il testo plurilingue. D'altra parte permette all'autore di creare un testo plurilingue senza rischiare di allontanare il lettore e superare la sua competenza linguistica. Inoltre, per chi volesse analizzare un testo letterario plurilingue, le traduzioni intratestuali sono utili indizi delle scelte linguistiche dell'autore e delle ipotesi fatte sulla competenza dei lettori.

La traduzione intratestuale non si limita alle forme scritte del plurilinguismo, bensì è collegata alla commutazione di codice nell'oralità.³⁴³ Tra le funzioni della commutazione di codice orale – e più volte applicate al

³³⁷ Jakobson (1966: 57); Delabastita – Grutman (2005); Kolehmainen – Skaffari (2016).

³³⁸ Stussi (2002: 498), Lubello (2011), Salibra (1977).

³³⁹ Rubio Áquez – D'Antuono (2012), Razumova (2013), Grutman (2012).

³⁴⁰ Delabastita – Grutman (2005: 27-28). Grutman (2014) chiama “messa in testo” l'allestimento delle molteplici lingue di un testo letterario plurilingue (così come si parla di messa *in scena*).

³⁴¹ Nurmi (2016: 233), in riferimento alla narrativa plurilingue inglese-maori.

³⁴² Formulazione di Bandia (1996: 141), che usa invece il termine *in-text translation*.

³⁴³ Gardner-Chloros – Weston (2015: 185); Nurmi (2016: 233-234).

plurilinguismo scritto (v. § 2.2.-2.3.) – è stata individuata l'autotraduzione definita “reiterazione”, la frequente pratica di ripetere, letteralmente o con modifiche, in una lingua di quanto detto nell'altra. Secondo Gumperz, la reiterazione serve principalmente ad ampliare o enfaticizzare il messaggio e in alcuni casi a fornire chiarimenti sul detto.³⁴⁴ Callahan invece sostiene che il modo in cui il destinatario di un discorso bilingue viene percepito costituisce una differenza fondamentale tra la commutazione di codice orale e quella scritta.³⁴⁵ Se il *code-switching* avviene nel parlato, gli interlocutori sono presumibilmente bilingui e quindi condividono (almeno in parte) la competenza in entrambi codici, mentre nel *code-switching* scritto già la presenza di traduzioni interne dimostra che il testo è destinato ad un pubblico prevalentemente monolingue o comunque con competenze limitate della varietà tradotta.³⁴⁶ La commutazione di codice – orale o scritto che sia – può essere visto come una componente della variazione stilistica, in risposta alla reazione presunta o immaginata dell'interlocutore o del pubblico. Le traduzioni intratestuali costituiscono una parte importante dell'*audience design*, accomodazione dell'autore al suo pubblico.³⁴⁷

L'attenzione dedicata alla traduzione intratestuale negli studi sulla narrativa plurilingue è stata relativamente limitata. Le rare trattazioni più sistematiche in altre lingue usano la maggiore o minore visibilità o salienza delle traduzioni intratestuali come criterio per una classificazione. A volte la traduzione è aggiunta in modo non marcato senza commentarla, altre volte gli autori esplicitano il loro intento di aiutare il lettore, oppure decidono di nascondere abilmente la traduzione nel contesto. Nella sua analisi della narrativa *chicana*, Laura Callahan delinea una tripartizione fra la traduzione “letterale” (*literal translation*), “non letterale” (*non literal translation*) e “contestuale” (*contextual translation*) e cita inoltre casi di note a piè di pagina o glossari, scelti da alcuni autori per fornire traduzioni dettagliate.³⁴⁸

La traduzione letterale è tipicamente una glossa, che segue la parola da tradurre, ed è legata a essa attraverso l'interpunzione e congiunzioni. La glossa può anche precedere l'elemento da tradurre, in modo da rendere l'elemento da tradurre un'aggiunta o una precisazione, oppure essere posta a maggiore distanza. Se si tratta di frasi o altre unità maggiori, il lettore è messo in guardia dal costrutto sintattico parallelo.³⁴⁹ Callahan accoglie in questa categoria anche traduzioni parziali o non strettamente equivalenti, e nota che un lettore totalmente privo di competenza nella lingua incassata non sarebbe sempre in grado di riconoscere la traduzione letterale come tale. Diverso è il caso di frequenti traduzioni letterali esplicitate, in cui l'autore accentua la scelta di fornire una traduzione attraverso l'uso del corsivo e delle

³⁴⁴ Gumperz (1982: 78). Auer (1995: 120) invece parla di “quasitranslations into the other language”. Cfr. per il *code-switching* italiano-siciliano Alfonzetti (1992: 52-57, 60-67, 109-119).

³⁴⁵ Callahan (2004: 103-104).

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Bell (1984: 158).

³⁴⁸ Callahan (2004: 103-112).

³⁴⁹ Cfr. Sebba (2103: 108-109) e § 2.3.

note a piè di pagina, oppure accompagna la glossa con commenti metalinguistici riferiti al significato dell'elemento da tradurre o all'atto di usare l'altra lingua. La traduzione non letterale invece consiste di parafrasi, spiegazioni e circonlocuzioni, talvolta estese, di elementi alloglotti. Analogamente la traduzione letterale può essere accompagnata da commenti e da accorgimenti tipografici.³⁵⁰ Le traduzioni esplicitate da vari strumenti grafici sono state chiamate glosse "metalinguistiche" o "metadiscorsive".³⁵¹

La traduzione contestuale di Callahan si differenzia dalle altre due per la sua natura più implicita. Si tratta di un meccanismo più sottile, attraverso il quale il significato viene fornito sfruttando la struttura del testo letterario, la trama o il contesto generale. Già la scelta di limitare l'uso degli elementi alloglotti (lingua incassata) al discorso diretto e svolgere la narrazione esclusivamente nella lingua principale (lingua matrice) del testo crea un'alternanza che guida il lettore. Spesso la diegesi commenta le parti mimetiche. Legata al discorso diretto è la contrapposizione di due battute di un dialogo (domanda-risposta, direttivo-reazione), in cui la seconda traduce la prima creando una rete di corrispondenze.³⁵² La traduzione contestuale può essere resa anche utilizzando un'enumerazione di vocaboli provenienti da entrambe le lingue e appartenenti allo stesso campo semantico. Si tratta di uno strumento versatile e i suoi vari tipi di sono accomunati dalla mancanza di un intento traduttivo esplicitato. Il denominatore comune è quindi la "non marcatezza" della traduzione: può seguire o precedere l'elemento dialettale anche ad una distanza notevole o apparire per esempio sotto forma di precisazione fornita da un personaggio o dal narratore.³⁵³ La traduzione contestuale è chiamato anche *cushioning*, termine difficilmente traducibile, che però rende l'idea di un paraurti utilizzato per attutire il contrasto di lingue.³⁵⁴

L'uso dei vari meccanismi di traduzione intratestuale in riferimento al dialetto è stato osservato anche nella narrativa italiana, ma senza una trattazione sistematica. Eppure, oltre al caso di Pirandello la storia della letteratura italiana dialettale ne offre numerosi esempi (§ 3). Tra i vari autori contemporanei, studiati da Maurizio Dardano, Gianluca Freguelli e Gianluca Colella, il calabrese Luigi Guarnieri accompagna nel romanzo *I sentieri del cielo* (2008) alcuni dei tanti dialettismi – relativi per di più alla cultura materiale e all'ambiente – con glosse esplicative simili alle traduzioni non letterali di Callahan (sopra).³⁵⁵ Nel romanzo *Mille anni che sto qui* (2006) della scrittrice lucana Mariolina Venezia ricorrono, oltre ai singoli dialettismi, passi più estesi in dialetto, talvolta con una traduzione letterale, ma parziale.³⁵⁶ Mentre l'io narrante de *L'ottava vibrazione* (2008) di Carlo Lucarelli «esegue una sorta di traduzione simultanea»,³⁵⁷ ne *Il contagio*

³⁵⁰ Callahan (2004: 104-106). Cfr. Bandia (1996: 141).

³⁵¹ Mbodj-Pouye – Van den Avenne (2012: 185-188).

³⁵² Guerriero (2001: 22-225) parla di "glosse intradiologiche", v. § 3.3.

³⁵³ Callahan (2004: 106-108).

³⁵⁴ Camarca (2005: 233-234), cfr. Nurmi (2016: 234).

³⁵⁵ Dardano (2010: 145-146).

³⁵⁶ Dardano – Freguelli – Colella (2008: 168).

³⁵⁷ Dardano (2010: 151).

(2008) di Walter Siti la glossa diventa una riformulazione in romanesco di quanto detto in italiano, oppure il dialetto appare come riassunto o commento finale.³⁵⁸ I personaggi barbaricini di Salvatore Niffoi nel romanzo *La vedova scalza* (2006) talvolta accostano a una battuta dialogica in sardo la ripetizione immediata in italiano, talvolta si abbandonano a riflessioni metalinguistiche esplicite sul significato di un'espressione dialettale.³⁵⁹

Nei testi citato appaiono rilevanti sia l'uso del dialetto sia la frequenza con cui gli autori accentuano e commentano in modo esplicito le traduzioni intratestuali. Ancora in Guarnieri la struttura del dialogo viene impiegata nella traduzione, quando un personaggio privo di competenza in dialetto richiede esplicitamente la traduzione a un altro personaggio dialettologo.³⁶⁰ Un uso analogo è citato ne *Il romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo (2002): alla richiesta di traduzione in un dialogo che vede coinvolti personaggi della malavita siciliana si aggiungono glosse vere e proprie.³⁶¹ Sandro Veronesi nel *Caos calmo* (2005) usa la metalingua in “un rapido gioco linguistico” per elencare in un dialogo tra padre e figlia termini corrispettivi in siciliano, romanesco e milanese.³⁶² Infine Domenico Starnone in *Prima esecuzione* (2007) combina la metalingua e traduzione in una “glossa professorale” e descrive la “crudeltà del dialetto” dell'infanzia in opposizione all'italiano scolastico.³⁶³ Diverse forme di traduzione intratestuale nella narrativa italiana contemporanea sono state segnalate anche nelle opere di Andrea Camilleri, Silvana Grasso, Elio Bartolini e Sergio Atzeni, le cui opere – insieme a quelle di Niffoi e Siti già citati – saranno in seguito analizzate.³⁶⁴

Per quanto riguarda le motivazioni degli autori, gli esempi presentati dimostrano che la funzione della traduzione intratestuale non si esaurisce nella volontà di garantire la comprensione del lettore potenzialmente monolingue. Certamente le valutazioni sulla competenza linguistica del pubblico costituiscono un criterio importantissimo e la traduzione intratestuale si rivela uno strumento prezioso per rispondere alla duplice esigenza di stile e intelligibilità. Secondo Bandia, la rilevanza socioculturale dei termini alloglotti come motivazione per usarli nella narrativa è strettamente connessa alla scelta di tradurle.³⁶⁵ L'osservazione vale soprattutto per quelle parole ed espressioni relative alla cultura descritta che non hanno una traduzione nella lingua principale del testo, e quindi costituiscono vere e proprie lacune lessicali (come i termini o espressioni tradotti da Guarnieri e Niffoi). Questi elementi non presentano dunque una sfida solo alla competenza del singolo lettore, ma al contatto linguistico nella

³⁵⁸ Ivi (131, 128), cfr. § 3.2.

³⁵⁹ Dardano – Frenguelli – Colella (2008: 168).

³⁶⁰ Dardano (2010: 145).

³⁶¹ *Id.* (2008: 61), cfr. *Id.* – Frenguelli – Colella (2008: 166).

³⁶² *Id.* – Frenguelli – Colella (2008: 164); D'Achille (2012: 121-123).

³⁶³ Dardano (2010: 88).

³⁶⁴ Guerriero (2001) e Archangeli (2004) sulle traduzioni in Camilleri (v. § 3.3.), Castiglione (2009: 19, 34, 58-59, 89, 102-103, 243-244) per Silvana Grasso, Fusco (2002: 535) per Elio Bartolini e Gigliola Sulis (2002: 559) per Atzeni. Analisi di tecniche di traduzione intratestuale sono incluse anche in Ala-Risku (2010: 41-43), (2011), (2012a).

³⁶⁵ Bandia (1996).

sua forma letteraria in generale. La traduzione contribuisce al testo nella sua totalità: «[b]esides preserving meaning and compensating for a lack of adequate terminological equivalence, native words and expressions add local colour to the text, and putting them side-by-side with their gloss, explanation or translation, enriches the text from a stylistic point of view».³⁶⁶

La ripetizione delle battute nel discorso diretto o indiretto libero (Niffoi con Venezia, Lucarelli e Siti sopra) appare molto diversa dalla traduzione intratestuale legata ai termini relativi alla cultura autoctona o regionale, a tratti didascalica. Quest'ultima diverge anche dall'intento comico, dichiarato con il gioco dell'incomprensione (v. Guarnieri e De Cataldo), e dall'espressione identitaria attraverso l'accentuazione della diversità delle varietà linguistiche coinvolte (Veronesi e Starnone). Infatti, una delle funzioni della traduzione intratestuale è legata alla creazione dell'illusione dell'oralità bilingue con la mimesi della reiterazione tipica del *code-switching*. Di conseguenza essa contribuisce alla costruzione di un personaggio letterario attraverso il suo uso linguistico.³⁶⁷ La traduzione intratestuale permette, inoltre, all'autore di stabilire un doppio canale verso il pubblico: il lettore monolingue è reso partecipe dalla traduzione, mentre per un lettore che condivide la competenza bi- o plurilingue dello scrittore, l'elemento alloglotta o dialettale funge da ammiccamento e quindi da segnale di appartenenza a un gruppo.³⁶⁸

Seguendo Nurmi nell'analisi della traduzione intratestuale va fatta la distinzione tra il suo livello locale e quello globale.³⁶⁹ Al livello locale essa serve, appunto, per chiarire e ampliare il significato degli elementi alloglotti e dialettali in vari modi simili alla ripetizione/reiterazione orale. Al livello globale la presenza o l'assenza delle traduzioni è una strategia che l'autore adotta per il testo nella sua totalità, in base al pubblico a cui vuole rivolgersi (senza tralasciare il ruolo delle politiche editoriali a cui è soggetto il testo). Grazie alle traduzioni un testo letterario plurilingue dà accesso alla conoscenza e alla comprensione di una data comunità o cultura. La quantità e i tipi di traduzione intratestuale scelti al livello locale ammontano alla strategia traduttiva globale.

Questa distinzione è senz'altro utile, ma dagli esempi citati emerge ancora una dimensione che sembra caratterizzare molte traduzioni intratestuali, ovvero l'uso della metalingua, adoperata per esplicitare la scelta di tradurre gli elementi alloglotti o dialettali. Le traduzioni sono accentuate con diversi tipi di commenti che si riferiscono esplicitamente alla lingua o al dialetto, alla scelta o alla (im)possibilità di utilizzare una o l'altro, per esempio «ripetè in italiano», «non capendo il dialetto» e simili. Possono essere riferimenti al personaggio, alla comunità descritta nell'opera, talvolta con precise coordinate geografiche, per esempio «come si chiama da noi X», «dalle

³⁶⁶ Bandia (1996: 143).

³⁶⁷ Callahan (2004: 110-111).

³⁶⁸ Delabastita – Grutman (2005: 17).

³⁶⁹ Nurmi (2016: 235), cfr. Jonsson (2005) in § 2.2.

nostri parti Y significa», «in Z si dice così». Altri commenti riguardano il significato dell'elemento da tradurre, per esempio «ossia, ovvero, cioè, vale a dire, sarebbe». Il commento metalinguistico si inserisce tra l'elemento da tradurre e la traduzione richiamando l'attenzione del lettore alla lingua, al testo e allo stile dell'autore. Da notare che il commento metalinguistico può essere reso anche solo tipograficamente, aspetto di cui si dirà più avanti.

Le traduzioni intratestuali metalinguistiche sottolineano l'alterità linguistica e il contrasto tra le varietà coinvolte. Le varie strategie di tradurre e segnalare la traduzione hanno un ruolo chiave non solo nell'indirizzare il lettore verso la decodifica del testo, ma anche nell'orientare l'analisi di testi letterari plurilingui. Anche la scelta di non esplicitare il plurilinguismo del testo segnala un atteggiamento dell'autore verso le sue lingue e il suo pubblico, laddove gli elementi alloglotti o dialettali non sono tradotti o la traduzione è priva della dimensione metalinguistica. La traduzione, a prescindere dalla forma, ha una dimensione metalinguistica intrinseca. Essa rispecchia la consapevolezza dell'uso di più lingue in un testo letterario e ci informa delle motivazioni dell'autore. La traduzione e la metalingua segnalano i passaggi da una lingua all'altra e così facendo danno una chiave di lettura al testo plurilingue.

Prima di approfondire la dimensione metalinguistica come tratto che accomuna e supera i vari tipi di traduzione intratestuale, una trattazione a parte meritano gli elementi paratestuali e gli aspetti tipografici.

4.2 ELEMENTI PARATESTUALI

A prescindere dal genere, un testo letterario non si presenta mai spoglio agli occhi del lettore, bensì corredato di un apparato paratestuale composto da elementi che lo presentano, lo commentano e ne influenzano la lettura. Quest'osservazione semplice – ma solo in apparenza – è il punto di partenza dell'analisi di Gérard Genette, il quale descrive il paratesto come una “soglia” o una sorta di anticamera che precede l'entrata nel testo da parte del lettore.³⁷⁰ Il paratesto consiste di una serie di elementi accessori eterogenei, quali il titolo, la prefazione, le eventuali note, epiloghi o commenti e tanti altri ancora, subordinati al testo, ma essenziali per la sua comprensione. Si tratta di un inventario di messaggi vasto e pluriforme, che ha un ruolo particolarmente importante nei testi letterari plurilingui o dialettali. Le tecniche di traduzione intratestuale e i commenti metalinguistici discussi nei paragrafi precedenti possono varcare quella “soglia” verso l'esterno e uscendo dal testo assumere forme paratestuali, tipicamente come glossari e note.

La prima e la più importante suddivisione degli elementi paratestuali fatta da Genette risponde alla domanda “dove?”. Nello stesso volume e unitamente

³⁷⁰ Genette (1987: 3-4). Qui si cita la traduzione italiana dell'opera, in cui ai *Seuils* del titolo originale, si aggiunge il sottotitolo esplicativo de “I dintorni del testo”. In riferimento al paratesto si è parlato anche di “periferie del libro”, v. Santoro – Tavoni (2005).

al testo appare il peritesto formato dal titolo dell'opera, dalla prefazione, dai titoli di capitoli e dalla note ecc. Invece, l'epitesto raccoglie tutto il materiale che si aggiunge al testo accompagnandolo o seguendolo a distanza, quali interviste all'autore o conversazioni pubbliche o private che lo riguardano. In secondo luogo è decisivo "quando?" il paratesto appare in riferimento al momento della pubblicazione della prima edizione del testo: il paratesto originale è contemporaneo al testo, come lo è più tipicamente una prefazione che introduce l'opera, ma è possibile che la segua successivamente in una seconda edizione, o anche a notevole distanza temporale, come nel caso di ristampe ed edizioni critiche dei classici. La terza domanda "come?" indaga sulla forma del paratesto: la maggior parte degli elementi paratestuali è stessa testuale (titoli, note) o per lo meno verbale (nel caso di interviste o dibattiti sull'opera), ma ne fanno parte anche quelli iconici (immagini) o materiali (scelte tipografiche).³⁷¹

Decisivo è inoltre definire "chi?" è coinvolto nella produzione e ricezione del paratesto: il mittente del messaggio paratestuale – l'autore, l'editore o una terza persona, per esempio l'autore della prefazione o il traduttore – che si assume la responsabilità (in questo caso si parla di un paratesto allografo), lo indirizza a un destinatario più o meno definito. Mentre il titolo dell'opera può potenzialmente raggiungere un pubblico illimitato, la prefazione è di norma riservata al lettore (o chi è in procinto di diventarlo). Il grado di responsabilità autoriale può variare e dare esito al paratesto ufficiale (autorizzato dallo scrittore o dall'editore) o ufficioso (per esempio tutto l'epitesto autoriale, come le interviste). A questi aspetti pragmatici si aggiunge la maggiore o minore forza illocutoria del paratesto, ovvero se il messaggio che esso veicola è solo informativo (il nome dell'autore o una nota esplicativa) o se contiene un'interpretazione al testo (come fa spesso una prefazione, ma anche le indicazioni esplicite sul genere testuale). Infine bisogna chiedersi il "perché?" dei paratesti, ovvero quale sia la loro funzione accanto al testo: in quanto ausiliari e dipendenti del testo, la risposta può essere trovata solo analizzandoli insieme al testo. Ciò porta con sé una grande eterogeneità funzionale, su cui non è possibile applicare casistiche costruite a priori. La caratteristica comune di tutti i tipi di messaggi paratestuali rimane tuttavia la loro natura socializzata: attraverso il paratesto l'autore organizza i rapporti tra la sua opera e il suo pubblico.³⁷²

Nella sua pur ricchissima analisi, Genette non cita il plurilinguismo letterario in collegamento agli elementi paratestuali.³⁷³ Eppure molti autori ricorrono all'uso dei glossari, note finali o note a piè di pagina per tradurre gli elementi alloglotti e guidare i propri lettori nel loro compito interpretativo. Anzi, l'uso di questi elementi peritestiuali appare una delle forme più frequenti di traduzione intratestuale, in particolare nel caso di

³⁷¹ Genette (1987: 6-10).

³⁷² Ivi (10-16).

³⁷³ Tra gli aspetti esclusi dalla sua analisi lo studioso cita solo *en passant* l'autotraduzione di autori bilingui come forma di commento al testo originale (Ivi: 399). Cfr. Antonino – Santoro – Tavoni (2004), Santoro – Tavoni (2005) e Crisafulli (2005).

termini *realia* relativi a una cultura diversa o regionale.³⁷⁴ Eppure possono talvolta apparire ingombranti e interrompere il flusso lineare del testo (e di conseguenza suscitare emozioni contrastanti sia negli scrittori plurilingui sia nei lettori).³⁷⁵ D’altro canto nella loro esplicitzza essi sottolineano il contrasto tra le varietà linguistiche coinvolte e così facendo fungono da spie sulle ideologie linguistiche degli autori, sulle supposizioni che l’autore fa della competenza dei suoi lettori e sulle politiche editoriali sottostanti.

Attraverso l’apparato peritestuale l’autore plurilingue entra in contatto con il lettore. Per citare solo alcuni esempi: nei 30 testi di narrativa *chicana* analizzati da Callahan, cinque contengono glossari e in uno gli elementi spagnoli sono tradotti in nota a piè di pagina.³⁷⁶ Glossari sono utilizzati in due romanzi anche da Sofi Oksanen, scrittrice finlandese di origini estoni, per fornire traduzioni alle frasi intere in estone presenti (e corsivate) nel testo.³⁷⁷ Nel contesto italiano invece è nota la scelta di Pasolini di usare la stessa tecnica nei romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, per tradurre e spiegare i termini dialettali e gergali romaneschi.³⁷⁸ Ai glossari pasoliniani è stata perfino attribuita la responsabilità di aver iniziato una nuova moda di «[l]’obsession de la mimésis et les scrupules excessifs», che «prennent des proportions inquiétantes chez Meneghello»,³⁷⁹ sotto forma di una trentina di pagine di note allegate a *Libera nos a Malo*.³⁸⁰ Le note di Meneghello, poste alla fine del romanzo, non si limitano a tradurre gli elementi dialettali, bensì formano un apparato peritestuale e metalinguistico molto dettagliato per commentare la variazione diatopica e diastratica della lingua dei personaggi e le differenze sfumature delle varietà dialettali.³⁸¹ In sé decisamente espliciti, la visibilità dei glossari e note finale dipende tuttavia dalla scelta di segnalarli nel corpo testo, altrimenti possono benissimo passare inosservati al lettore.

È stato notato che se l’uso di questi elementi peritestuali collegati al dialetto una volta era frequente nella narrativa italiana, ormai «salvo rare eccezioni, tale abitudine è stata progressivamente abbandonata», ma d’altro canto gli elementi paratestuali in generale risultano abbondanti nella narrativa recente.³⁸² Tuttavia, il rapporto tra il peritesto e il plurilinguismo non si limita solo all’uso dei glossari e note. A guardar bene, anche altri elementi passati in rassegna da Genette possono diventare funzionali dal punto di vista del plurilinguismo di un’opera e del compito interpretativo del lettore. Analogamente alla scelta degli autori di commentare la lingua dei loro personaggi attraverso la voce narrante, come si è già visto (§ 4.2.), le prefazioni e gli epiloghi possono essere utilizzati per spiegare (o qualche per

³⁷⁴ Nurmi (2016: 233); Leppihalme (2011).

³⁷⁵ Bandia (1996: 141).

³⁷⁶ Callahan (2004: 108).

³⁷⁷ Frick (2013a: 58).

³⁷⁸ Pasolini (1955, 1959), cfr. § 3.4. La riflessione metalinguistica dell’autore sottolinea ulteriormente l’elemento peritestuale (Pasolini 2012 [1955]: 253).

³⁷⁹ Jacqmain (1973: 617-618) cfr. *Ead.* (1970).

³⁸⁰ Meneghello (2006: 252-279) [1975].

³⁸¹ Jacqmain (1973: 618-619).

³⁸² Dardano – Frenguelli – Colella (2008: 150), Dardano (2010: 176).

volta giustificare) le scelte linguistiche dell'opera, con il risultato di attirare maggiormente l'attenzione del lettore sulla lingua del testo. Oltre allo stesso autore può farlo un'altra persona: basta citare l'introduzione di Contini alla *Cognizione del dolore* di Gadda, che da un supporto alla lettura è divenuta una pietra miliare non solo negli studi gaddiani, ma in generale nell'analisi del dialetto letterario in Italia.³⁸³ E che dire del romanesco che fa capolino nel titolo di *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* dello stesso autore?³⁸⁴ Oltre alle precise coordinate circa l'ambientazione romana dell'opera, con soli due grafemi (que-*r* e d-*e*) il lettore è informato sulla dialettalità del suo contenuto.³⁸⁵ Il titolo può rispecchiare il plurilinguismo di un testo, come nella poesia trilingue latino-italiano-campano di Michele Sovente (citata in § 3.1.) come nelle opere dei poeti alsaziani o irlandesi,³⁸⁶ oppure in alcuni casi essere l'unico elemento alloglotto con una precisa funzione evocativa.³⁸⁷ Il titolo e gli intertitoli delle parti e dei capitoli, insieme alle informazioni contenute nella quarta (o a volte nella seconda e la terza) di copertina, sono dunque spesso utilizzati per far risaltare il grado di plurilinguismo o dialettalità di un'opera e "avvertire" il lettore.

In questa sede non tenterò di discutere il ruolo dell'apparato epitestuale relativo alle opere degli autori plurilingui o dialettali: di fatto esso riguarda l'insieme della letteratura critica sulla produzione di un autore e trascende gli obiettivi di questa ricerca. Basti ricordare soltanto la frequenza con cui un autore contemporaneo di "marchio dialettale" di successo, come Andrea Camilleri, è invitato a commentare le proprie scelte linguistiche e la quantità di generi paraletterari scaturiti dalle sue opere, dai vocabolari ai libri di ricette e dalle guide turistiche alle trasposizioni in fumetto.³⁸⁸ Occorre sottolineare la necessità di tenere in considerazione gli elementi peritestuali nell'analisi delle opere plurilingui e dialettali. Con essi l'autore fornisce indizi immediati sulle proprie intenzioni e allo stesso tempo si rivolge al lettore in modo esplicito.

4.3 ASPETTI TIPOGRAFICI

Genette include nella sua casistica anche il paratesto "materiale", con cui si riferisce alla tipografia e altri aspetti relativi alla realizzazione materiale del libro. Le scelte tipografiche sono in grado di commentare indirettamente il testo e contribuire a veicolare le intenzioni letterarie e stilistiche dell'autore.

³⁸³ Il romanzo di Gadda è del 1963, qui si cita l'introduzione ora contenuta in Contini (1970).

³⁸⁴ Gadda (1957).

³⁸⁵ Infatti, il lettore s'imbatte subito a «Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo.» (Gadda 1957: 4). L'elenco che combina ai sinonimi italiani un elemento dialettale è seguita dalla traduzione intratestuale, a sua volta accompagnata da un commento metalinguistico con precise coordinate diatopiche.

³⁸⁶ Weston e Gardner-Chloros (2015: 207).

³⁸⁷ Delabastita – Grutman (2005: 16) Cfr. Dardano (2014: 375) che osserva l'uso di lingue straniere nei titoli per ottenere una connotazione diversa e Matt (2014: 188) sulla scelta di Laura Mühlbauer di dichiarare l'intento evocativo del suo romanzo fin dal titolo dialettale (§ 3.3.).

³⁸⁸ Si rimanda al portale Vigata.org dei fan di Camilleri, fonte di bibliografia e un epitesto in sé.

La lettura può essere influenzata sia dalla decisione (per lo più dell'editore) di porre le eventuali note peritestuali a piè di pagina, ai suoi margini, alla fine del capitolo o del volume, sia dalla presenza o dall'assenza degli intertitoli e il loro maggiore o minore legame con il corpo testo.³⁸⁹ Seppur in un'ottica diversa, Sebba ha sottolineato la necessità di includere gli aspetti visuali tra i criteri che determinano il rapporto lingua-spazio nel quadro multimodale dei testi plurilingui (§ 2.3.).³⁹⁰ Infatti, nelle analisi dei testi plurilingui non letterari è stato notato che l'uso del corsivo ha la funzione di accentuare l'alterità degli elementi eteroglosse e segnalarli al lettore, anche quando lo si presuppone di competenza bilingue.³⁹¹ Oltre al corsivo (contrapposto al tondo), l'interpunzione, i segni di accento e apostrofo, la distinzione di maiuscole e minuscole, le sottolineature e altri aspetti tipografici sono utilizzati per mantenere separate le lingue: essi servono a sbandierare ulteriormente il passaggio da una lingua all'altra e far risaltare il contrasto.³⁹² La grafia è impiegata per rispecchiare, seppur parzialmente, gli effetti ottenuti dalla prosodia (tono, esitazione, allungamento ecc.), intonazione o commenti metalinguistici nel contatto linguistico nell'oralità.³⁹³

Il plurilinguismo nei testi produce determinati effetti sensoriali per via della sua trasmissione attraverso il canale visivo. La presenza di due o più codici linguistici all'interno di un testo crea un contrasto che attira l'attenzione del lettore.³⁹⁴ Gli studi dedicati agli aspetti visivi e tipografici di testi plurilingui hanno descritto il fenomeno come “collisione grafica” o “scrittura stereoscopica”.³⁹⁵ Nella sua forma scritta, il contatto linguistico – che si tratti dei prestiti, dell'interferenza o della commutazione di codice – può essere vista dunque come uno scontro che lascia i suoi segni grafici sulla pagina (o su altro supporto). Questo è vero già per due lingue che usano lo stesso sistema di scrittura – basti evocare le problematiche legate al maggiore o minore adattamento ortografico delle parole straniere nella lingua d'arrivo –, ma diventa ancor più visibile se ad essere coinvolti sono sistemi di scrittura diversi (vari alfabeti e ideogrammi).³⁹⁶ Invece, dal punto di vista del lettore, la decodifica di un testo bilingue e bigrafico richiederebbe uno sforzo paragonabile alla creazione di una visione tridimensionale.³⁹⁷

Il contatto linguistico è raramente un incontro tra pari: di conseguenza anche la scrittura rispecchia il rapporto asimmetrico di potere tra una lingua maggioritaria o coloniale e quella minoritaria o autoctona (o dialetto). In una situazione simile le scelte ortografiche non sono solo una questione normativa, bensì una presa di posizione ideologica. La decisione di sottolineare il contrasto tra le lingue scegliendo una grafia diversa o marcata

³⁸⁹ Genette (1987: 33-34).

³⁹⁰ Sebba (2013: 102).

³⁹¹ Mahootian (2012: 203).

³⁹² Matt (2014: 189-190) li considera “depotenzianti” o “sterilizzanti”, v. § 3.3.

³⁹³ Mbodj-Pouye – Van den Avenne (2012: 181-184) li chiamano *flagging devices*.

³⁹⁴ Callahan (2004: 102).

³⁹⁵ Hodgson – Sarkonak (1987), Sarkonak – Hodgson (1993).

³⁹⁶ Hodgson – Sarkonak (1987: 29), cfr. Angermeyer (2012), Mullen (2015), Saint-Jacques (1987).

³⁹⁷ Sarkonak – Hodgson (1993: 7).

può servire come rivendicazione di autonomia di una varietà “bassa”, diglotticamente inteso, oppure come ostentazione di erudizione o di una moda nel caso della varietà “alta” o di un’altra lingua culturalmente più prestigiosa.³⁹⁸ Negli studi sui *linguistic landscapes* in riferimento all’uso delle lingue straniere o minoritarie nella pubblicità, per evocare per esempio connotazioni di autenticità, si è parlato anche dell’uso “feticistico” della lingua, in quanto la sua funzione è puramente simbolica, senza pretese di comprensione.³⁹⁹ Di norma sia il corsivo sia le virgolette vengono utilizzati per enfatizzare metalinguisticamente il significato di certi elementi e per segnalarli come stranieri o dialettali, oppure per separare le citazioni e i discorsi diretti dal resto del testo.⁴⁰⁰ Il loro uso nei testi plurilingui letterari può essere visto come combinazione di queste tre funzioni, in quanto gli elementi tipografici invitano il lettore a considerare il significato dell’elemento accentuato nell’opposizione tra le lingue coinvolte. Inoltre, essi forniscono informazioni circa la sua diversa provenienza e concorrono a imitare i toni dell’oralità, soprattutto nelle parti dialogate del testo. La pratica più diffusa è quella di corsivare gli elementi allogloti o dialettali (lingua incassata), rispetto al tondo della lingua matrice, che in questo modo arrivano a veicolare significati al di là della loro funzione puramente referenziale.⁴⁰¹ Per esempio, nei romanzi autobiografici di Nino Ricci, scrittore canadese di origini italiane, tutte le parole e frasi italiane sono corsivate in modo da segnalarle in un testo altrimenti di lingua inglese, ma anche per citare, ricordare ed evocare le parole dei familiari e del passato.⁴⁰²

L’illusione dell’oralità nello scritto che l’autore si tenta di creare, viene rivolta agli occhi e deve quindi essere comprensibile nella lettura e non più nell’ascolto. Una meticolosa resa grafica dei tratti fonetici rende diversa la scrittura e ostica la lettura. Lo stesso vale per il dialetto, non incomprensibile in sé, ma difficile da leggere, anche per mancanza di abitudine di vederlo scritto. Non sarebbe dunque opportuno né possibile riprodurre tutte le caratteristiche dell’oralità con gli strumenti dello scritto, anche se l’autore volesse creare una rappresentazione del parlato più autentica e spedita possibile. Come è già stato osservato (§ 2.1.), l’essenziale non è il grado di verosimiglianza dei minimi dettagli del parlato letterario, oppure la questione della “autenticità” o “purezza” del dialetto, bensì l’impressione generale più o meno realistica e riconoscibile dell’oralità. Quando leggiamo un dialogo che dà l’impressione di essere autentico, riusciamo a immaginarci di sentirlo eseguito dai personaggi: quindi si crea non solo l’impressione del parlato, ma anche quella dell’ascolto. In sostanza, tutti questi strumenti fungono da *caveat* grafici, che attirano l’attenzione del lettore e fanno sembrare la scrittura più orale e più dialettale di quanto sia in realtà.⁴⁰³

³⁹⁸ Crawford (1987), Wrenn (1987).

³⁹⁹ Landry – Bourhis (1997), Kelly-Holmes (2014).

⁴⁰⁰ Cignetti (2011).

⁴⁰¹ Callahan (2004: 102-103).

⁴⁰² Camarca (2005: 232).

⁴⁰³ Tiittula – Nuolijärvi (2013: 35-46), Lakoff (1982: 245-249).

Nella tradizione dialettologica e letteraria anglo-americana la strategia usata dagli autori per sottolineare la dialettalità o per segnalare la deviazione dallo standard attraverso gli strumenti grafici è stata chiamata *eye dialect*.⁴⁰⁴ Si tratta di strategie di scrittura “quasi-fonetica”, che mirano a creare uno “pseudo-dialetto” o un “dialetto visivo”, in cui la grafia imita la pronuncia a scapito delle norme ortografiche.⁴⁰⁵ Nel caso specifico della lingua inglese si tratta spesso di errori di ortografia voluti (per esempio *p’leeceman* per *policeman*) che danno alla lingua letteraria un tocco substandard solo apparente, visto che dietro la deviazione grafica priva di alcun valore fonetico la norma linguistica rimane intatta.⁴⁰⁶ Tale “dialetto visivo” crea l'impressione di qualcosa di particolare nel parlato di un personaggio e attira l'attenzione del lettore alla (presunta) marcatezza diatopica o diastratica sottolineando il contrasto con il co-testo. Questo tipo di scrittura salta all'occhio ed è utilizzato anche per ottenere un effetto comico o per conferire maggiore realismo al racconto.⁴⁰⁷

Tuttavia, almeno due questioni portano a chiedere quale rilevanza possa avere il concetto di *eye-dialect* per l'analisi dell'uso letterario del dialetto nel contesto italiano. Prima, per noti motivi storici la grafia dell'italiano corrisponde decisamente meglio alla realtà fonetica di quella dell'inglese, rimasta indietro rispetto a mutamenti linguistici cospicui. Il raggio d'azione di tale strumento grafico è molto più limitato in italiano. Poi, anche quando la grafia italiana si rivela poco adatta a rappresentare i suoni dei vari dialetti italiani, in molti casi essi hanno, se non norme ortografiche consolidate, una lunga tradizione letteraria a cui gli autori possono ispirarsi per riprodurre l'oralità dialettale sulla pagina. I *dialects* anglo-americani, varietà diatopiche dell'inglese limitate all'oralità, si sa, non possono essere paragonati ai dialetti italo-romanzi storici. Si ricorda però l'osservazione di Matt sull'uso degli accenti come l'unica spia di una pronuncia diversa dei lombardismi nella narrativa di Laura Mühlbauer.⁴⁰⁸ Riflettere sulla strategia di *eye-dialect* serve ad ogni modo a porre attenzione sull'aspetto grafico che può essere utilizzato per aumentare l'illusione dell'oralità e dialettalità.

A differenza delle coppie di lingue tipologicamente e ortograficamente più distanti tra di loro, il contrasto tra lingue strettamente imparentate – come l'italiano e i suoi dialetti – rimane relativamente sottile. Eppure, oltre alle traduzioni intratestuali ed elementi peritestuali analizzati finora, autori plurilingui possono scegliere di far risaltare con aspetti visivi la differenza tra le lingue coinvolte sulla pagina proprio per aumentarne il contrasto. Tutti questi “effetti collaterali” del plurilinguismo letterario possono poi essere ulteriormente esplicitati attraverso commenti metalinguistici.

⁴⁰⁴ Il termine proposto da Krapp (1926: 523) è poi ripreso e discusso in Ives (1971).

⁴⁰⁵ Kappler (2010: 214-215).

⁴⁰⁶ Ives (1971: 174).

⁴⁰⁷ Ivi (146).

⁴⁰⁸ Matt (2014: 189), v. § 3.3.

4.4 LA DIMENSIONE METALINGUISTICA

Nonostante numerosi esempi di metalingua siano stati presentati nei capitoli precedenti come motivo conduttore di questa ricerca, non ne è stata fornita ancora una definizione. Nell'accezione più semplice, quando parliamo (o scriviamo) della metalingua, ci riferiamo alla "lingua sulla lingua", cioè alla lingua che descrive se stessa e all'uso linguistico che ha come oggetto se stesso. Per un quadro più completo, bisogna però sottolineare il legame tra la metalingua concreta – ovvero tutti gli enunciati riferiti all'atto di parlare, scrivere o altrimenti usare la lingua – e le valutazioni, le connotazioni, le opinioni e anche i pregiudizi di natura sociale, che si attivano quando descriviamo la lingua. Più precisamente, dunque, la metalingua è «[l]anguage in the context of linguistic representations and evaluations», secondo la formulazione sociolinguisticamente orientata di Adam Jaworski, Nikolas Coupland e Dariusz Galasiński.⁴⁰⁹

Il concetto di metalingua unisce in realtà tre aspetti diversi, come spiega Dennis Preston.⁴¹⁰ Il primo riguarda le descrizioni o caratterizzazioni consapevoli ed esplicite della lingua in quanto lingua, ad opera dei parlanti in senso lato, per esempio la riflessione sulla pronuncia diatopicamente connotata di un parlante in una conversazione quotidiana.⁴¹¹ Il secondo invece si riferisce più strettamente ai commenti sull'atto di usare la lingua, alle parole che commentano parole, per esempio quando poniamo l'attenzione su un enunciato o sul suo significato con «in altre parole, ciò significa, mi capisci?» e commenti simili. Questo secondo tipo di metalingua è esemplificato anche dall'attività dei linguistici che trattano i vari livelli della lingua attraverso la lingua.⁴¹² Infine, il terzo aspetto è quello più marcatamente sociale e copre dunque tutte le convinzioni che ognuno di noi ha, e condivide o meno con gli altri, sull'uso reale o ideale della lingua e sui suoi utenti, per esempio le valutazioni negative sull'inglese afro-americano vernacolare,⁴¹³ o nel contesto italiano, sui dialetti meridionali. Non solo la metalingua non è dominio esclusivo dei linguisti, ma la dicotomia comune tra la (meta)linguistica popolare e quella degli addetti ai lavori non è netta. Quella dei linguisti non è automaticamente migliore e senz'altro non è ideologicamente neutrale, perché siamo tutti sensibili alla variazione linguistica e soggetti alle convinzioni più o meno fondate circa la correttezza e l'adeguatezza dell'uso della lingua.⁴¹⁴

Coupland e Jaworski fanno notare che la tradizionale prospettiva che vede quella metalinguistica come una delle sei funzioni fondamentali che la lingua umana possiede (secondo la teoria di Roman Jakobson),⁴¹⁵ non tiene

⁴⁰⁹ Jaworski – Coupland – Galasiński (2004b: 4).

⁴¹⁰ Preston (2004).

⁴¹¹ Ivi (75-85).

⁴¹² Ivi (85).

⁴¹³ Ivi (87).

⁴¹⁴ Ivi (82, 89, 94-95).

⁴¹⁵ Accanto alla funzione referenziale, emotiva, conative, fàtica, e poetica, Jakobson (1960, 1980).

sufficientemente conto della natura metalinguistica intrinseca della lingua, che non solo riesce a riferirsi a se stessa, ma è lingua proprio perché in grado di farlo.⁴¹⁶ La sensibilità metalinguistica sembra inoltre essere collegata a una più generale "modernità riflessiva" (*reflexive modernity*), individuata dai sociologi. La riflessione – con i suoi esiti linguistici – caratterizza la società postmoderna, la trasformazione delle attività umane e dei rapporti sociali, sempre meno vincolati dalle norme prestabilite e sempre più soggetti a una continua riorganizzazione.⁴¹⁷

La metalingua degli autori si colloca in una posizione molto interessante, in quanto gli scrittori di solito non sono linguisti (ma naturalmente ci sono eccezioni), ma lavorano con la lingua – lavorano la lingua – e la impiegano per molteplici funzioni che vanno dalla rappresentazione della realtà alla costruzione di una struttura narrativa e di un'espressione poetica e soggettiva. Come è già stato detto (v. § 2-3), gli autori plurilingui sembrano dimostrare una propensione e una sensibilità metalinguistiche particolarmente accentuate. A ben vedere, la loro riflessione metalinguistica, veicolata tramite la voce narrante o quella dei personaggi, include tutti e tre gli aspetti della metalingua sopra descritti. In primo luogo, gli autori caratterizzano i personaggi attraverso la descrizione del modo in cui si esprimono e li differenziano in base alla variazione diacronica, diatopica, diastratica, diafasica e diamesica. In secondo luogo, usano la metalingua per chiarire, specificare e accentuare il significato di parole ed espressioni alloglotte o dialettali. Infine, esplicitano le connotazioni di natura sociale relative alle varietà usate. Queste valutazioni sono costruzioni socio-culturali condivise e il fatto di renderle visibili sulla pagina apre una finestra letteraria sulla comunità descritta e sulle dinamiche sociolinguistiche in atto.

Abbiamo visto che la metalingua accompagna i vari gradi di rappresentazione della realtà plurilingue (v. § 2.1.-2.2.). Essa assume un ruolo importante per esempio nella descrizione del bilinguismo franco-russo della società aristocratica di *Guerra e pace*. La competenza variabile e l'atteggiamento linguistico costituiscono un segno distintivo dei personaggi dell'opera, così come nella comunità degli immigrati veneti in Brasile nel primo Novecento si commenta l'incontro delle lingue e dialetti e la conseguente incomprensione. Lo stesso vale per la letteratura ispanica statunitense nell'epoca contemporanea, in cui la metalingua veicola inoltre valori di rivendicazione linguistico-identitaria, e per le minoranze di lingua finnica e lappone in Svezia, i cui scrittori commentano l'alterità linguistica e l'emarginazione culturale.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Coupland – Jaworski (2004: 17-18).

⁴¹⁷ Beck – Giddens – Lash (1994), citato in Jaworski – Coupland – Galasiński (2004b: 6). Cfr. Montini (2014b: 29): "Il periodo tra il XX e il XXI secolo, epoca di migrazioni in cui il maggior agio dei trasferimenti, il graduale allentamento del colonialismo, una tendenza alla globalizzazione, ma anche le guerre, hanno favorite la (ri)diffusione di una letteratura multilingue, precedentemente soffocata, almeno in parte, da una volontà di rappresentazione monolitica dell'identità individuale e nazionale, come segno di stabilità e continuità."

⁴¹⁸ Sternberg (1981), Grutman (2002), Timm (1978), Müller (2015), Jonsson (2012).

Sono già stati presentati numerosi esempi (§ 3) per dimostrare che la metalingua è utilizzata dagli autori italiani in modo analogo, nonostante le peculiarità della storia letteraria nazionale e la vicinanza dell'italiano e i dialetti. Le risposte alla questione della lingua formulate dagli autori italiani nei secoli sono state elaborate e presentate attraverso riflessioni metalinguistiche. La narrativa contemporanea appare caratterizzata da un nuovo vigore nell'uso del dialetto, da un lato, e dall'aumentata attenzione metalinguistica, dall'altro. Gli autori contemporanei commentano gli elementi dialettali per accentuare il contrasto tra lingua e dialetto, per aumentare la verosimiglianza dell'ambientazione regionale, per caratterizzare i personaggi, la loro competenza e lo *status* socioeconomico, per evocare molteplici connotazioni connesse all'uso del dialetto nella società descritta. Allo stesso tempo si rivolgono al lettore e attirano la sua attenzione sulle proprie scelte linguistiche. Talvolta la metalingua costituisce l'unica spia del plurilinguismo implicito in assenza di elementi dialettali concreti.⁴¹⁹ Studi specifici sono stati dedicati per esempio alla dimensione metalinguistica nella produzione letteraria di Camilleri.⁴²⁰

Nel presente capitolo sono stati finora discussi gli elementi paratestuali, gli aspetti tipografici e le traduzioni intratestuali. L'obiettivo è stato quello di dimostrare la natura metalinguistica di questi "effetti collaterali" del plurilinguismo letterario. La traduzione è un'attività intrinsecamente metalinguistica e gli autori usano vari tipi di glosse, perifrasi, reiterazioni e spiegazioni più o meno esplicite per garantire la comprensione del lettore presumibilmente monolingue, ma anche per segnalare l'alterità degli elementi alloglotti o dialettali. Un caso per certi versi estremo delle traduzioni sono gli strumenti peritestiuali, come note, glossari e titoli: essi costituiscono istanze metalinguistiche, di cui gli autori si servono per dichiarare, commentare, spiegare e talvolta giustificare le proprie scelte linguistiche. Gli aspetti tipografici, come il corsivo, le virgolette e le parentesi, sono strumenti metalinguistici non verbali, con cui gli autori accentuano il contrasto tra varietà linguistiche nel testo e veicolano informazioni relative alla provenienza e significato di parole, espressioni o unità di testo.

Senza dubbio un'analisi approfondita del plurilinguismo e dialetto letterario deve tener conto sistematicamente di tutti questi aspetti, che insieme fanno risaltare il contrasto tra le varietà linguistiche coinvolte nel testo. In sintesi, la metalingua è uno strumento valido per l'analisi dei testi letterari, perché essa rende visibili le valutazioni di chi scrive sulla lingua, e così facendo dà indizi sulle motivazioni dietro la scelta di una determinata varietà linguistica nel testo, ci aiuta a capire con quali finalità o funzioni viene impiegata sulla pagina. Si ipotizza che una maggiore attenzione alla metalingua degli autori possa ovviare a non pochi problemi classificatori sulle funzioni pragmatiche del plurilinguismo. Pertanto nell'analisi che segue

⁴¹⁹ Haller (1996), Antonelli (2006), Dardano (2010), Matt (2014), De Mauro (2007) v. § 3.2.-3.4.

⁴²⁰ Santulli (2010), Wismuller-Zocco (2010) ne hanno osservato la funzione ludica e il ruolo nel procedere della trama, v. § 5-6.

la metalingua sarà adottata come chiave di lettura globale per la narrativa plurilingue e dialettale, in concomitanza con un esame sistematico delle traduzioni intratestuali, gli elementi paratestuali e gli aspetti tipografici. La Figura 1 aiuta a visualizzare i rapporti reciproci di questi elementi.

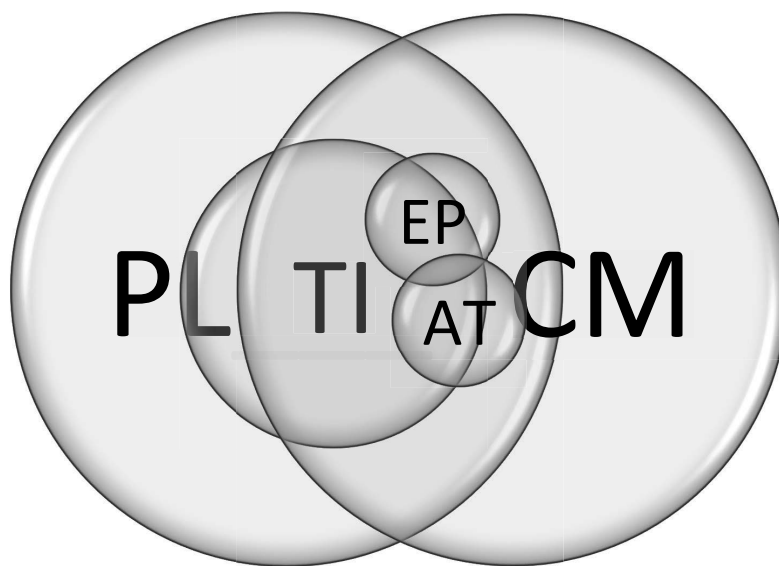


Figura 1 Rapporti tra plurilinguismo letterario (PL), commenti metalinguistici (CM), traduzione intratestuale (TI), elementi paratestuali (EP) e aspetti tipografici (AT)

Al centro dell'attenzione sarà la parziale sovrapposizione del plurilinguismo letterario (PL) e dei commenti metalinguistici (CM), ovvero i casi in cui la presenza del dialetto nel testo è accompagnata da riflessioni esplicite che riguardano la lingua. Naturalmente il plurilinguismo letterario può anche essere impiegato senza commentarlo, e viceversa la metalingua degli autori può trattare argomenti diversi dal plurilinguismo, per esempio i forestierismi o l'uso degli allocutivi. Le traduzioni intratestuali (TI) sono per la maggior parte da considerare metalinguistiche, ad eccezione di glosse non commentate. Invece, gli elementi paratestuali (EP) e gli aspetti tipografici (AT) sono in sé metalinguistici e in più spesso contengono o accompagnano traduzioni intratestuali.

5 LA CULTURA REGIONALE E LA COMUNITÀ DIALETTOFONA

L'esigenza di rappresentare in modo realistico e verosimile l'ambiente plurilingue e dialettale, in cui si svolge la trama di un'opera letteraria, è stata individuata con termini diversi negli studi sulla narrativa plurilingue. Secondo Grutman (§ 2.1.-2.2.), l'uso di più lingue e dialetti nel testo per creare una certa corrispondenza, o "probabilità realistica", con il contesto storico-sociale del mondo rappresentato è la motivazione più facilmente individuabile tra le sue molteplici funzioni.⁴²¹ Naturalmente, il realismo o la verosimiglianza deve essere considerato come una funzione globale, una macrocategoria che unisce soluzioni linguistiche e testuali diverse al suo interno. In questo capitolo si intende esaminare i modi di usare il dialetto e le altre lingue che abbiano una dimensione in qualche modo collettiva. Si tratta di riferimenti alla cultura regionalmente connotata, materiale e non, in contrasto con quella nazionale, ma anche della rappresentazione dell'uso linguistico della comunità dialettale descritta. Insomma, tutto ciò che vede il plurilinguismo come elemento che contestualizza la narrazione e contribuisce a creare il mondo in cui l'opera si colloca.

Come punto di partenza per l'analisi del plurilinguismo letterario, possiamo osservare l'opera "meno" dialettale, il romanzo *Il figlio di Bakunin* di Sergio Atzeni (AFB91), a cui si è già accennato (§ 1). Il numero degli elementi del sardo campidanese presenti nel testo è molto limitato e accompagnato da commenti metalinguistici e traduzioni intratestuali in nota. I dialettalismi contenuti nel romanzo includono una decina di inserzioni di singoli lessemi e alcuni altri elementi inseriti nella cornice italiana. Sono tradotte in nota con un rimando nel testo cinque inserzioni di singoli sostantivi,⁴²² tra cui due termini gastronomici che possono considerarsi lacune lessicali.⁴²³ Il trattamento metalinguistico-traduttivo e il peritesto accentuano l'alterità dei vocaboli dialettali e il contrasto con l'italiano. Altre inserzioni relative al vestiario o alle persone non sono invece marcate come

⁴²¹ Grutman (2002: 332-337).

⁴²² Sono tradotte in nota con una glossa le inserzioni *mrajahi* 'volpe', *sciollori* 'deliri' e *bruscia* 'strega'. La funzione delle prime due sembra quella di dare una maggiore espressività: «Bello era bello, [...] gli occhi neri e furbi si muovevano svelti come quelli di mrajahi.» (AFB91: 22 n1) e «Gli ubriachi dicono sciollori da ubriachi, si sa, ma Antoni Saba parlava sul serio.» (ivi: 25, n4). La terza appare nella reiterazione come enfasi: «Dolores Murtas non ha mai maledetto nessuno, non è bruscia.» (ivi: 24 n3).

⁴²³ I due termini gastronomici sono commentati nel testo e parafrasati in nota. Il primo *taccula* in «ero uscita per raccogliere mirto per la taccula, non si mangia taccula senza mirto e sale» è tradotto «Serie di otto tordi bolliti» (AFB91: 28 e n5) e il secondo, preceduto dall'articolo determinativo sardo in «Is panadas gli piacevano, ai Saba, e io le sapevo fare come si deve.» è tradotto «Carne o anguille cotte al forno in involucri di pasta simile a quella del pane e fatta in casa» (ivi: 23 e n2). Nella prima edizione del 1991 le note erano poste alla fine del libro, ma in quella del 2009 che qui si cita sono state spostate a piè di pagina. Cfr. Marci (1999) e Sulis (2002).

dialettali né tradotte, in quanto comprensibili dal contesto.⁴²⁴ Infine, nel testo è presente anche un dialettalismo napoletano, *guagliuni*, usato per riferirsi agli aiutanti di «un acquirente, un napoletano».⁴²⁵ Si tratta di un dialettalismo-bandiera, ben conosciuto al livello nazionale.

Le uniche due unità maggiori in sardo invece sono una canzone e un proverbio. La canzone è evocata come cantata dai minatori sardi dell'epoca fascista, ma non è tradotta. Anzi ne viene commentata l'incomprensibilità alle orecchie dei continentali.⁴²⁶ Attraverso i commenti metalinguistici la tradizione orale sarda è valorizzata positivamente, perché funge da strumento di inclusione per chi invece era in grado di capirla. Nel corpo testo (una battuta dialogica) appare l'inserzione di un verbo con il rimando alla nota, che contiene il proverbio nella sua totalità con la traduzione in italiano e con osservazioni metalinguistiche sia sull'origine diatopica sia sulla natura paremiologica.⁴²⁷ Nonostante la modesta quantità di sardismi effettivi nel testo, il tasso di «sardità» del romanzo è aumentato attraverso commenti metalinguistici che alludono all'uso del dialetto, o, viceversa, a quello dell'italiano da parte dei personaggi, e così facendo, contribuiscono a creare una sorta di dialettalità implicita.⁴²⁸ Con la terminologia di Grutman e Sternberg (§ 2.1.), Atzeni usa la *trasposizione verbale* per «raccontare» il plurilinguismo, senza la presenza concreta del sardo, per dare prevalenza alla comprensione. Infine, il testo contiene anche esempi di onomastica che non sono tradotti in nota, ma che vengono commentati metalinguisticamente per far risaltare l'effetto ironico o comico.⁴²⁹

Dall'analisi di questi pochi elementi dialettali emergono alcune tendenze degne di nota. In primo luogo, viene confermata la preponderanza di singole inserzioni intrafrasali come il grado più leggero del contatto linguistico: sono

⁴²⁴ «si andava a lavorare con qualcosa sulla testa [...], chi aveva cicia, chi bonette.» (AFB91: 65) Marci (1999: 133-134) traduce «Cicia, *ciccìa*, zucchetto, copricapo rotondo di lana o panno. [...] Bonette, *bonètte*, copricapo, berretto a visiera.» Invece, il termine di origine sarda *orbace* (AFB91: 150) può considerarsi come prestito entrato a pieno titolo nel lessico italiano, ma connotato in diatopia e diacronia, perché conosciuto in particolare come materiale per la divisa fascista (v. § 5.1.2).

⁴²⁵ AFB91: 151.

⁴²⁶ «Mi ricordo anche le parole di una canzone che cantavano – Oe no amos ne naves ne portos, ne arsenale che prima vattos. Ai, cantos feridos, cantos mortos [...] Era una canzone lunga, parlava dei tempi lontani, [...], ma era come se parlava dell'Italia, del Duce, della guerra d'Africa, di quello che succedeva in quegli anni. Molte camicie nere erano continentali e non capivano le parole. I sardi capivano ma non potevano proibire la canzone, [...] proprio a minatori di Carbonia lo dovevo impedire? Era allusiva.» (AFB91: 46) Atzeni non traduce la canzone, probabilmente perché più del suo significato contano le sue connotazioni: una rappresentazione dell'identità isolana e del conflitto tra i sardi e chi veniva mandato a governarli. Cfr. Sulis (2002: 559).

⁴²⁷ «Lo sa lei cosa succede a murigare la merda?» è tradotta in nota: «Mescolare. La domanda dell'intervistato si riferisce al proverbio campidanese: “Kandu murigas sa m... bessu su vragu” che, in traduzione libera, suona “Se mescoli la m... l'odore si spande tutt'attorno.”» (AFB91: 84, n6) Nota Marci (1999: 144): «[N]ell'esiguità dei termini sardi inseriti nel contesto italiano, abbassa notevolmente il livello verso un *sermo humilis* della quotidiana trivialità quel “murigare la merda” che compare con una sorta di compiacimento ribadito da una nota ridondante nella quale il significato del verbo è spiegato con l'aggiunta di un proverbio esplicativo.»

⁴²⁸ «Lele era veneto, cantava le canzoni sarde storpiando le parole, senza capirle.» (AFB91: 48), «Parlò soltanto in sardo, affermando di non conoscere affatto l'italiano.» (ivi: 96), «A volte i suoi giochi di parole allusivi in dialetto durante i pranzi irritavano lo sposo; nascevano guai, risse.» (ivi: 122-123)

⁴²⁹ «Bassino era il nome del cane, in sardo significa vaso da notte, il parroco era uno di quegli spiritosi che si divertono ad appioppare nomi o soprannomi insultanti anche agli amici più cari, il cane era Bassino, la perpetua Trottrodda, che non vuol dire nulla, ma è un insulto.» (AFB91: 77).

perlopiù sostantivi e simili ai prestiti lessicali variamente adattati (v. § 2.3., § 3.4.). Si tratta di termini etnografici (per esempio relativi alla gastronomia e al vestiario) che non hanno una traduzione in italiano, oppure termini e nomi che fanno riferimento a personaggi o gruppi di persone usati per contestualizzare la narrazione. Presumibilmente sono considerati dagli autori più espressivi dei corrispettivi italiani.⁴³⁰ In secondo luogo, la rappresentazione della cultura regionale non si basa solo su termini relativi alla cultura materiale, ma anche al ricorso al materiale appartenente alla tradizione dialettale orale, come canzoni e proverbi, che possono formare veri e propri intertesti dialettali. I frequenti commenti metalinguistici accompagnano le traduzioni intratestuali (talvolta in forme peritestiuali) e i riferimenti all'uso linguistico della comunità descritta, anche in assenza di elementi dialettali concreti.

5.1 *REALIA*: LA CULTURA MATERIALE

Sulla questione della rappresentazione letteraria di una cultura con l'accoglimento degli elementi alloglotti nel testo si sono dedicati anche gli studiosi di traduttologia. Con il termine *realia* si fa riferimento a «denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue».⁴³¹ A prima vista, il plurilinguismo intratestuale di un autore che ricorre all'uso del dialetto o di un'altra lingua è diverso da quello di una traduzione interlinguistica. Eppure, si tratta solo di gradazioni diverse: per quanto riguarda i termini culturospecifici, in entrambi i casi si cerca di trovare l'equilibrio tra la funzione localizzante dei *realia*, da un lato, e la loro intraducibilità, dall'altro (v. § 2.2.). Tuttavia, l'intraducibilità può essere totale, parziale o presunta, e in ogni caso difficile da definire e variabile a seconda della distanza tra le lingue coinvolte e le culture che esse rappresentano. Parole e cose attraversano confini, tutte le lingue adottano prestiti e calchi. Nel momento in cui la lingua ricevente li assorbe nel proprio lessico, il criterio di estraneità viene meno, ma essi continuano a essere connotati come appartenenti alla cultura di origine.⁴³²

Nelle varie classificazioni dei *realia* proposte dagli studiosi le macro-categorie più ricorrenti includono *realia* geografici, storici, sociali e culturali con ulteriori suddivisioni. Per esempio, i *realia* geografici includono termini relativi alla flora, alla fauna e alla geografia fisica, mentre quelli culturali o etnografici comprendono nomi per oggetti di vita quotidiana, come attività svolte, capi di vestiario, termini gastronomici o quelli collegati ai rapporti familiari o alle pratiche religiose.⁴³³ Per quanto riguarda le strategie tra-

⁴³⁰ Cfr. Jonsson (2012: 221) e § 2.2.

⁴³¹ Vlahov – Florin (1970: 438), citato in Osimo (2004: 64).

⁴³² Leppihalme (2011).

⁴³³ Osimo (2004: 64), Leppihalme (2011).

duttive usate per trattare i *realia*, alcune sono rilevanti non solo per la traduzione interlinguistica, ma anche per il loro uso nei testi plurilingui (v. § 4).⁴³⁴

5.1.1 REALIA GASTRONOMICI

Tra i *realia* spicca la terminologia gastronomica, particolarmente ricca nel contesto italiano. È ben nota la potenza del legame universale tra il cibo e l'identità e nel caso specifico italiano la frammentazione storico-culturale del paese si rispecchia nella straordinaria varietà gastronomica regionale. Non deve quindi sorprendere che quest'aspetto sia presente anche nella narrativa italiana: semmai colpisce la ricchezza e la frequenza delle citazioni che portano sulla pagina sapori e odori di varia provenienza. Le persone viaggiano, ma rimangono di vario grado legate alle loro origini, a cui allude il seguente esempio di Walter Siti, autore di origine modenese di adozione romana, ne *Il contagio* (SICo8), ambientato a Roma:

- (1) Lei prepara le melanzane alla parmigiana, loro portano gli struffoli e la pastiera; sono romani d'adozione ma il cibo è rimasto di giù. (SICo8: 203)

La dimensione identitaria del cibo è qui rappresentata dal nome dialettale del tradizionale dolce dell'Italia centro-meridionale *struffoli* ('cicerchiata'), ed è commentata dalla voce narrante. Agli occhi del lettore, l'attaccamento alla cucina delle origini diventa un tratto distintivo di questi personaggi, ma il commento ha anche una valenza più generale nella comunità.

Al livello linguistico, il lessico gastronomico italiano è caratterizzato da un cospicuo numero di geosinonimi, da una parte, e dialettalismi entrati nella lingua nazionale, dall'altra.⁴³⁵ I geosinonimi sono regionalismi sinonimici di diffusione limitata, regionale o sovraregionale, che si riferiscono a uno stesso oggetto.⁴³⁶ Osserva ancora Siti, questa volta in *Scuola di nudo* (SSN94):

- (2) Per dessert ci sono quei dolci fatti a strisce con sopra lo zucchero a velo, ciacole in veneto, frappe in emiliano, in toscano cenci. (SSN94: 185)

Le ultime due coordinate regionali sembrano motivate dall'ambientazione pisana e dall'origine modenese dei due personaggi coinvolti, il protagonista pseudo-autobiografico e il suo interlocutore. Invece, se si considera la caratteristica sensibilità metalinguistica dell'autore, la variante veneta *ciacole* appare come un gioco di parole consapevole, visto che il significato è sì 'chiacchiere', ma solo quelle tra persone e non per il dolce di carnevale.⁴³⁷

⁴³⁴ Tra quelle descritte da Leppihalme e Osimo, vanno notate le rese con: a) esplicitazione del contenuto, per es. *Tuonela* della mitologia finlandese esplicitata come *Tuonela, the Land of the Dead*, b) aggiunta di un aggettivo per aiutare a individuare l'origine dell'elemento di *realia*, per es. la *pampa* argentina, c) aggiunta di una spiegazione esterna al testo (paratestuale), come le note a piè di pagina o glossario. Leppihalme (2001) in Ead. (2011), Vlahov – Florin (1970) in Osimo (2004: 64-65).

⁴³⁵ Robustelli - Frosini (2009).

⁴³⁶ Per avere un'idea della proporzione dei geosinonimi gastronomici, basta consultare l'atlante linguistico dell'progetto ALIQUOT: del numero totale di vocaboli inclusi nelle sei inchieste pubblicate finora, quasi un sesto (13 su 87) riguarda nomi di frutta, verdura, salumi e dolci.

⁴³⁷ Infatti, la cartina ALIQUOT nel Veneto registra *galani* o *crostoli*.

Rispetto ai geosinonimi, termini connotati diatopicamente, ma non necessariamente riconducibili a un determinato dialetto, i termini gastronomici di origine dialettale nella lingua italiana rappresentano un fenomeno per certi versi opposto. Numerosi dialettalismi hanno raggiunto una diffusione nazionale e internazionale insieme alle pietanze o prodotti locali che denominano. Infatti, molti degli italianismi culinari accolti nelle varie lingue del mondo sono di origine dialettale, basti pensare ai napoletanismi *mozzarella* e *pizza*.⁴³⁸ Benché naturalmente non si possano più considerare come occorrenze dialettali al livello lessicale, va notato che le occorrenze dei due termini sopra citati appaiono quasi esclusivamente nei testi dell'unico scrittore campano del *corpus*, Andrej Longo, e lo stesso vale per l'emblema della pasticceria napoletana *babbà*.⁴³⁹ Pur nella loro diffusione nazionale questi termini conservano dunque una connotazione regionale, della quale si servono gli autori per contestualizzare le proprie opere letterarie. Analogamente ancorano l'ambientazione saldamente alla capitale i «fiori di zucca ripieni, pollo coi peperoni e supplì», così come le «carbonare e gricie di primo livello», termini formalmente italiani, ma diatopicamente connotati.⁴⁴⁰ In Siti solo eccezionalmente la romanità dei riferimenti gastronomici è rafforzata dalla resa grafica romanesca, come per *rigatoni ca'a pajata*.⁴⁴¹

Questi *realia* gastronomici servono per esemplificare la *vexata questio* dello studio di plurilinguismo e commutazione di codice, ovvero l'impossibilità di distinguere sincronicamente e in modo esauriente tra un prestito e un'inserzione alloglotta o un'istanza di commutazione di codice di una singola parola (§ 2.3.). Nel plurilinguismo endogeno italiano la questione è resa ancor più complicata dalla millenaria convivenza di varietà linguistiche strettamente imparentate. Gli apporti lessicali dalla lingua al dialetto o alla lingua di minoranza e viceversa si collocano variamente su un *continuum* formato da prestiti diventati italiani, dialettalismi, regionalismi, geosinonimi e inserzioni. Varia la provenienza (*frappe* vs *cenci*), varia la diffusione (*mozzarella* prima dialettale, poi italiana e ora globale), varia il grado di adattamento (*rigatoni c'a pajata* vs *rigatoni* con la pagliata). Rimane invece immutato il ruolo del cibo come legame identitario.

Più rilevante di un esame limitatamente lessicografico di elementi dialettali e regionali appare l'analisi che prenda le mosse dalle spie metalinguistiche, traduttive, paratestuali e grafiche presenti nel testo (§ 4). A questo proposito è particolarmente ricco il racconto *Pursità*, di Elio Bartolini (in BIF97), che a partire dal titolo ne dichiara la dialettalità e descrive la tradizionale macellazione del maiale in vista del giorno di Sant'Andrea. Riportando le parole di un paesano chiamato a casa di sua nonna nella friulana Codroipo, il giovane narratore-protagonista autobiografico illustra i

⁴³⁸ Lubello (2010), quest'ultimo sicuramente nella forma, se non nell'etimo germanico.

⁴³⁹ *Pizza*, *mozzarella* (LAD03: 15, 78; LDIO7: 28, 138; LCG11: 77), *babbà* (o *babà*) (LDIO7: 27, 33, 35), utilizzato anche metaforicamente «il culo pareva un babbà» (LAD03: 55).

⁴⁴⁰ SICO8 (104, 141, 322).

⁴⁴¹ SICO8 (74). Cfr. D'Achille – Viviani (2007).

vari prodotti ricavati dalle parti dell'animale con termini gastronomici friulani, veneti o più generalmente settentrionali, segnalati dal corsivo:

- (3) Adesso [...] era impegnato nel disossamento della mezzena a cui tenevano dietro un'operazione di cernita e, contemporaneamente, una di pubblica spiegazione: perché questo mucchietto di carne rosea, da farci *luganeghe*, e quest'altro, nerastro, da farci ancora *luganeghe*, ma del tipo *sanganele*, e questo misto, di carne rosea nerastra e bianca, da farci *musetti*, e da questo cosa sarebbe saltato fuori, una volta salato e drogato, e cosa da quest'altro né da salare né da drogare, destinato com'era ad andare subito «in macchina» per grasso e *frizze*. (BIF97: 76)

Secondo Fabiana Fusco, la scelta di corsivare i termini corrisponde a «l'intento di sottolinearne l'alterità rispetto al tessuto italiano del testo» e anche se nel brano sopra riportato l'autore non fornisce nell'immediato glosse o spiegazioni più dettagliate, in Bartolini «il prestito non adattato [è] di frequente affiancato dalla 'traduzione'». ⁴⁴² Infatti, quest'effetto esotizzante è usato anche nel descrivere la percezione prima sconcertante, poi rassicurante suscitata da una pietanza tradizionale, *mule*: ⁴⁴³

- (4) “[U]na domestica riconoscibilità di pignatte e pignattini, tra essi anche la pentolaccia del sangue dove mia nonna andava versando e rimestando farina, poi zucchero, poi pinoli, poi uva passa. - Sei contento che ti faccio la *mule*? mi domandò. Dovetti rispondere di sì. E invece quell'impiego di rarità di uva passa e pinoli dentro un pentolone melmoso come di vomitatura continuava a sembrarmi uno spreco incomprensibile. [...] Mia nonna [...] mi rovesciò nel piatto, una dopo l'altra, tre mestolate di *mule*. Mi stavano davanti in montagnola gelatinosa, repugnanti alla vista così come il gusto le preavvertiva schifose. [...] [E]d invece mi sentii pervadere da una dolcezza non aggressiva, voluttuosa se mai, immediatamente avida della sua ripetizione. E anche capace di mettermi molto d'accordo con l'aria grassa, la generosa cordialità, i discorsi fervidi della cucina. (BIF:74-75)

In poche righe il significato del cibo e delle parole che lo denotano dall'alterità diventa il simbolo dell'appartenenza a un luogo. La *mule*, insieme alla nonna friulana che la prepara, rappresenta la riscoperta delle radici da parte di un bambino nato e cresciuto nella veneta Conegliano. L'importanza dei riferimenti gastronomici diatopicamente connotati è dimostrata dalla loro grande proporzione nell'altrimenti limitato numero di dialettismi e regionalismi in Bartolini. Insieme ad altri lessemi riconducibili della vita quotidiana, sistematicamente corsivati e il più delle volte glossati, raramente servono per colmare vere e proprie lacune lessicali in italiano. Piuttosto, vanno considerati come «atti identitari che rinviano alla realtà in

⁴⁴² Fusco (2002: 521). Il termine *frizze* ricompare a distanza di poche pagine, preceduto da una spiegazione dettagliata: «Perché se vi buttava i pezzetti ritagliati dalla compattezza bianca, come cremosa, eppure con quella vena rosea, del lardo, anche li andava ripescando con una mestola man mano che s'oscurivano e rinsecchivano nel bollire; anzi li rinsecchiva ancora di più, schiacciandoli con un cucchiaino, puntigliosamente, uno per uno, all'interno della cazzuola. E quelle erano le *frizze*, mi spiegò.» (BIF97:78). Oltre a *frizze*, è da considerarsi prestito o regionalismo lessicale friulano *musetto* «salsicciotto, la parte dell'animale macellato che corrisponde al muso» (< *musèt*) (Fusco 2002: 526). Invece, vengono incluse nella categoria di adattamenti e calchi di origine veneta e giuliana *luganega*, «salsiccia lunga e sottile, preparata con carne suina tritata finemente», più precisamente dell'area veneto-lombarda, ma anche *sanganella* «una specie di sanguinaccio insaccato», di cui viene precisato l'origine friulana di area goriziana (< *sanganèl*) (ivi: 528, 534).

⁴⁴³ Fusco (2002: 356): la *mule* è «una sorta di sanguinaccio», termine di ascendenza slovena.

modo ben più efficace di quanto non farebbero le corrispondenti espressioni italiane». ⁴⁴⁴ Il trattamento dei *realia* gastronomici rivela un intento didascalico, come nel resoconto di Bartolini o nell'uso di note di Atzeni. ⁴⁴⁵

Un altro autore sardo, Salvatore Niffoi, usa numerosi riferimenti alla gastronomia locale e isolana per aumentare l'autenticità del racconto e per contestualizzare le sue opere incentrate sulla comunità contadina e pastorizia barbaricina. Benché alcuni vocaboli si riferiscano ad alimenti conosciuti anche sul continente, come il pane *carasau* o *crasau* (*carta (da) musica*) e divenuto un vero e proprio marchio regionale, ⁴⁴⁶ la maggior parte dei termini colma lacune lessicali, ma non sono mai corsivati o esplicitamente tradotti per sottolineare l'effetto esotizzante. In Niffoi i *realia* gastronomici diventano comprensibili grazie a un certo razionamento del loro numero e alla giustapposizione ai termini italiani, come nella descrizione delle nozze dei protagonisti Zosimo e Columba del romanzo *Il pane di Abele* (NPA09):

- (5) La mangiata, con una quarantina di portate d'ogni genere, la organizzarono da Chisorgiu, in un localone recuperato da una chiesa sconsacrata, a metà costa tra l'altopiano di Sos Canargios e il fiume Ghilinzona. Vini e liquori, sebadas, aranzada, amaretti, biscotti con sopra le iniziali degli sposi, sospiri, cordula, prosciutto di Santucrastulu e salumi di Gonnospe, pane vrattau, malloreddus, maccarones de busa, ravioli e culurgiones, agnello e capretto, quagli e formaggi, maialini e vitella, asino e cinghiale, anguille, muggini e trote di Tracas, monzine, gelatina e tant'altro da riempire un ricettario." (NPA09:101)

I termini sardi, per lo più nella forma plurale non adattata in -s, sono raggruppati secondo le varie tipologie di pietanze e alternati con i corrispettivi italiani, in modo da fornire almeno una collocazione sommaria nel contesto del menu, o nel "ricettario", per esempio *maccarones de busa* simili ai bucatini e i ravioli *culurgiones* con altri primi piatti e le *sebadas* seguite dagli altri dolci citati con i nomi in italiano. ⁴⁴⁷ Nonostante la grande quantità complessiva di elementi sardi nelle sue opere, Niffoi gestisce la loro

⁴⁴⁴ Fusco (2002: 536): per es. *morârs* 'gelsi', *fics* 'fichi', *nadalîns* 'ceppi d'albero corto e grosso; ceppi di Natale', *sbrèndui* 'stracci' e *spolér* 'cucina economica' (BIF97: 47, 115; BSB99: 120).

⁴⁴⁵ Al di là dei due esempi *taccula* e *is panadas* (sopra), la sfera gastronomica quasi non viene toccata nelle opere di Atzeni. Nel racconto *Il demonio è cane bianco* (in ABM96) appaiono *pistoccus*, *malloreddus*, *erbaluzza* e *fillindeu*: il *fillindeu* (ABM96: 42-47) è spiegato da Dettori come «tipica minestra del Nuorese, resa mitica dalla leggenda di San Francesco di Lula [che] costituisce una manifestazione obbligatoria di devozione per i fedeli che partecipano alla novena in onore del santo» e il cui rifiuto nel racconto di Atzeni «assume valenza di sacrilegio e richiama la punizione divina». La magica *erbaluzza* (ABM96: 31-36) «frammista al denaro lo rigenera in continuazione, rendendolo senza fine» (Dettori 2014c: 102-3). I *pistoccus* 'pane biscottato' e *malloreddus* 'gnocchi' (ABM96: 16) sono riconoscibili forse nel primo caso per la giustapposizione al *caffè* e alla similitudine lessicale all'italiano, e nel secondo per una loro notorietà sul continente. In *Bellas mariposas* troviamo «le farfalle con sa bagna alla menta» (ABM96: 123). La sardità è qui racchiusa nell'articolo determinativo.

⁴⁴⁶ Viene nominato più volte da Niffoi (NVI99: 32, NVS06:46, NPA09: 13), ma *carasau* è presente anche in Fois (FSC98: 94, FSD99: 46, FMV06: 46).

⁴⁴⁷ Non richiede traduzioni *aranzada* e si intende che *pane vrattau* è un piatto di pane, pur senza sapere che è condito (tra le altre cose) con il formaggio grattugiato (*vrattau* o *frattau*, appunto), mentre la forma italianizzata *monzina* si riferisce alla chiocciola *Cantareus apertus* (o *Helix aperta*), conosciuta in italiano come "monachella" per la somiglianza del velo bianco che chiude il guscio marrone a quello di una monaca (*monza*). Camilleri spiega come questa caratteristica particolarità sia alla base del suo nome nel dialetto siciliano: «Attupateddri, cioè quelle piccole chioccioline marrone chiaro che quando cadevano in letargo secernevano un umore che solidificava diventando una sfoglia bianca che serviva a chiudere, attuppare appunto, l'entrata del guscio.» (CCT96: 189)

frequenza all'interno della cornice sintattica italiana, presumibilmente per non mettere a rischio la comprensione di un lettore non sardofono, vista la decisione di non tradurre i termini culinari attraverso note o parafrasi.⁴⁴⁸

Merita un'attenzione particolare l'atteggiamento adottato dal siciliano Andrea Camilleri, il quale include nei suoi romanzi numerose pietanze locali con i rispettivi nomi dialettali (non corsivati) e spesso li accompagna con glosse, traduzioni e descrizioni apertamente didascaliche, come nei seguenti esempi tratti dai romanzi della serie Montalbano:

- (6) Greco [...] vendeva càlia e simenza, ceci atturrati e semi di zucca salati. (CFA94:72)
- (7) «Senta, sabato vuoi venire a cena da noi? Mia moglie le preparerà spaghetti al nero di seppia. Una squisitezza.» La pasta al nivuro di siccia. Coll'umore che si trovava in quel momento, avrebbe potuto condire un quintale di spaghetti. (CLM96: 13)
- (8) Il sciàuro del pesce frisco si mescolava a quello dei mandarini, delle interiora d'agnello bollite e cosparse di caciocavallo, la cosiddetta mèusa. (CCT96: 192)
- (9) Assittato nella verandina, [Montalbano] si era goduta la pappanozza che da tempo desiderava. Piatto povero, patate e cipolle messe a bollire a lungo, ridotte a poltiglia col lato convesso della forchetta, abbondantemente condite con oglio, aceto forte, pepe nero macinato al momento, sale. Da mangiare usando preferibilmente una forchetta di latta (ne aveva un paio che conservava gelosamente), scottandosi lingua e palato e di conseguenza santiando ad ogni boccone.” (CGT00:44).

Gli elementi dialettali nel primo esempio citato sono nomi comuni della sfera gastronomica *càlia e simenza*, seguiti immediatamente dai corrispettivi termini italiani e vòlti principalmente ad aumentare l'autenticità del racconto in cui si descrive un personaggio che nella sua *putìa* (bottega) vende «cose desuete». Nel secondo il nome della pietanza isolana (ma conosciuta anche nelle altre cucine costiere) appare prima in italiano nel discorso diretto del questore e viene ripetuto in dialetto *la pasta al nivuro di siccia* nel discorso interiore di Montalbano per enfatizzare. La terza citazione, invece, riguarda una specialità, “marchio” della gastronomia palermitana: la descrizione in italiano precede il termine dialettale *mèusa* (propriamente ‘milza’), il cui odore (*sciàuro*) caratterizza l'ambiente del mercato di Vucciria. Infine, nella quarta l'autore spiega minutamente la preparazione e la consumazione di un piatto di *pappanozza*, che rappresenta più il menu personale del protagonista e ne accentua la dimensione emotiva.

Nei romanzi della serie Montalbano si contano centinaia di termini gastronomici dialettali, che contribuiscono in modo vistoso a creare l'impronta fortemente regionale della narrativa di Camilleri. Ciò è dimostrato anche dalla fioritura di un filone paraletterario, che ha seguito la fortuna editoriale e televisiva della serie.⁴⁴⁹ Lo stesso autore attira l'attenzione del

⁴⁴⁸ Anche quando l'autore si lascia in descrizioni dettagliate, una parte della decodifica dipende dall'alternanza non immediata dei termini sardi e italiani: “un sambeneddu dolce di chisorgia che mio padre aveva ammaniato apposta per me. Il sangue del maiale, insaccato nell'intestino e bollito, sapeva di buccia d'arancia candita, uvetta, zucchero e dolore masticato facendo finta di ridere” (NVS06: 39)

⁴⁴⁹ Campo (2009), Neri (2008), Perbellini – Neri (2009).

lettore alla dimensione culinaria con l'uso delle glosse e perifrasi, spesso sbandierate da commenti metalinguistici, quali 'ossia', 'cosiddetta', 'chiamato' e simili. Le tecniche traduttive metalinguistiche usate da Camilleri sono molteplici e non si limitano solo alle specialità gastronomiche, ma riguardano l'uso del dialetto in generale.⁴⁵⁰ Nonostante quest'abbondanza, la funzione principale della terminologia culinaria dialettale non è tanto contestualizzare il racconto e collocarlo nella dimensione regionale, bensì contribuire alla costruzione del personaggio protagonista.

Il rapporto con il cibo è un aspetto fondamentale nella personalità del commissario Montalbano. Buona forchetta, amante di piatti di pesce e prelibatezze tradizionali, non parla mentre mangia e nutre seri sospetti verso chiunque non condivida le sue abitudini alimentari e l'apprezzamento per la cucina. Le caratterizzazioni relative al protagonista si ripetono da un romanzo all'altro fino a diventare tratti distintivi del personaggio. Il cibo rispecchia anche i rapporti interpersonali: la cameriera Adelina, pur essendo madre di due delinquenti, ha la fiducia incondizionata del commissario, in quanto autrice di pietanze sostanziose della cucina siciliana casareccia.⁴⁵¹ Analogamente la cucina del ristorante di fiducia Calogero (ed Enzo dal CGB03, dopo la traumatica chiusura della trattoria di Calogero), rappresentano un'isola felice in cui rifugiarsi e godersi il meglio del menu siciliano. Questi personaggi sono importanti anche dal punto di vista del plurilinguismo delle opere, perché le loro battute sono caratterizzate dall'alto grado di dialettalità, scelta a cui si accomoda anche Montalbano in questi casi.⁴⁵² Le affinità alimentari in persone incontrate per la prima volta suscitano immediatamente simpatia in lui,⁴⁵³ mentre gli scontri a tavola simboleggiano la conflittualità ricorrente nei rapporti con il vicecommissario Mimì Augello e la fidanzata genovese Livia.⁴⁵⁴

La cucina siciliana è presente anche nelle opere della coregionale Silvana Grasso. I prodotti "marchio" della pasticceria siciliana *cannoli* e *cassate* (o *cassatelle*),⁴⁵⁵ conosciuti al livello nazionale ed entrati ormai nel lessico italiano, non sono corredate da spiegazioni o accentuate dal corsivo. Invece degli altri dolci di nome dialettale, come *buccellato* e *mastazzolo*, sono commentati sia gli ingredienti sia il legame con una particolare festività.⁴⁵⁶ Nella sua analisi delle opere di Grasso, Marina Castiglione ha notato come

⁴⁵⁰ A questo proposito v. Archangeli (2004: in particolare 210-21) e Guerriero (2001), v. § 3.3.

⁴⁵¹ Tra decine di piatti, emblematica la *pasta 'ncasciata* di Adelina (CCT96: 120, CLM96: 110, CGB03: 129, CCA10: 147, 269).

⁴⁵² V. per es. i dialoghi con Adelina (CCT96: 260), Calogero ed Enzo (CGB03: 78, 199) e le descrizioni gastronomiche del discorso interno di Montalbano.

⁴⁵³ La regola del silenzio a tavola è condivisa da Liborio Pintacuda (CLM96: 228) e Beatrice (CGT00: 88): questi dialoghi si svolgono in italiano e non contengono termini gastronomici dialettali.

⁴⁵⁴ Montalbano è disgustato per es. per l'abitudine di Mimì di condire con il parmigiano un piatto di pasta con le vongole (CLM96: 33), mentre la cucina di Livia gli appare insipida e priva di carattere (CPR04: 58).

⁴⁵⁵ Appaiono in tutte e tre le opere analizzate (GBM97: 151; GPZ01: 92, 179; GDI05: 63, 246).

⁴⁵⁶ «Era il giorno di Santa Lucia, il 13 dicembre, il pranzo era giunto al buccellato, il dolce di Natale con fichi secchi mandorle vincotto e uvapassa» (GDI05:160); «*mastazzòlo* di vincotto noci e fichi secchi per le feste di Natale» (GBM97: 145), corsivato. Cfr. *mostazzolo* in Camilleri (CCT96: 18).

nel romanzo *Il bastardo di Mautàna* (GBM97) il cibo contribuisca non solo a descrivere il mondo rappresentato, ma anche il contrasto tra i poveri contadini e i ricchi proprietari terrieri: “la presenza della dimensione alimentare trascende [...] dall’essere una semplice informazione circa gli usi dei personaggi e diventa elemento costitutivo della rappresentazione testuale e della catena di rapporti gerarchici che legano i personaggi”.⁴⁵⁷ Un’altra caratteristica della terminologia alimentare dell’autrice è il frequente uso di metafore e similitudini, come nel seguente esempio con *tinnirùme*:⁴⁵⁸

- (10) Aveva la pelle fina come il tinnirùme dei cavolicelli sotto la tonaca nera, una pelle asciutta – lui, sempre a leggere, non sudava mai. (GBM97: 66)

Come è stato osservato da Castiglione, queste similitudini si riferiscono spesso all’aspetto fisico dei personaggi e contribuiscono all’importanza della dimensione corporale nelle opere dell’autrice.⁴⁵⁹ La studiosa nota anche che in Grasso i dialettismi appartenenti allo stesso campo semantico formino talvolta una «di-trittologia (contenente, talora, elementi linguistici italiani e dialettali, in una sorta di autotraduzione con effetto elativo o tautologico, o addirittura entrambi dialettali)». ⁴⁶⁰ Esempi alimentari includono *cavoli cucùzze e lumie*, così come *purpi e seppie*.⁴⁶¹ Infine, va citato un dolce tradizionale del giorno dei morti, che pur nella forma italiana *la pupa di zucchero* diventa un simbolo della cultura regionale. La figura acquisisce un ruolo emblematico nel romanzo omonimo (GPZ01), in cui rappresenta la precarietà della vita e il legame tra vivi e morti.⁴⁶² In Grasso la funzione dei *realia* alimentari non si limita alla funzione realistica, bensì risponde anche a motivazioni estetiche o stilistiche (cfr. Grutman § 2.2.).

Analogamente a Grasso, anche nelle opere della lombarda Laura Pariani, che raccontano tutte in varia misura storie di emigrazione dal Settentrione verso l’Argentina e il Cile a partire dalla fine dell’Ottocento, la terminologia gastronomica serve non solo a dare colore locale, ma a sottolineare il contrasto tra due mondi, prima tra la miseria dei coloni settentrionali e l’agiatezza dei loro padroni, poi tra la povertà della campagna lombarda e piemontese e l’abbondanza promessa dal Nuovo Mondo. L’alimentazione

⁴⁵⁷ Castiglione (2009: 130). Essendo la quantità di elementi dialettali relativamente limitata nel romanzo, anche la terminologia gastronomica è resa il più delle volte in italiano, con alcune inserzioni parzialmente dialettali, per es. *stighiola d’agnello* (GBM97: 47) «involtili oblunghi di interiora di pecora, variamente condite» (Castiglione 2009: 128) e *minestra di ceci e finocchi rizzi* (GBM97: 66). Solo raramente si tratta di vocaboli dialettali non adattati e per di più corsivati, come nel caso di *criscènti* (GBM97: 84), ‘lievito naturale’ (Castiglione 2009: 128).

⁴⁵⁸ Il termine è spiegato da Camilleri: «Il tinnirume, foglie e cime di cucuzzedda siciliana, quella lunga, liscia, di un bianco appena allordato di verde, era stato cotto a puntino, era diventato di una tenerezza, di una delicatezza che Montalbano trovò addirittura struggente.» (CCT96: 152).

⁴⁵⁹ Castiglione (2009: 128-129).

⁴⁶⁰ Castiglione (2009: 102).

⁴⁶¹ GDI05: 11-12, 65, 115. Cfr. un esempio simile in Niffoi: «Primo premio: un televisore; secondo premio: una vitella; terzo premio: una chisorgia; quarto premio: un agnellone; e così a scalare nella gerarchia degli animali commestibili.» (NVI99: 147), in cui il nome sardo per un giovane maiale *chisorgia* viene reso comprensibile con il paragone con ‘vitella’ e ‘agnellone’.

⁴⁶² Castiglione (2009: 219-220). Il valore simbolico della *pupa di zucchero* viene discusso dettagliatamente nel dialogo tra i due protagonisti del romanzo, Pietro e Bruno (GPZ01: 194-195).

monotona dei contadini è rappresentata soprattutto dalla polenta o dalle magre minestre condite con un po' di olio di semi, *vòncio di ravizzo*: una miseria rispetto a quello che mangiavano i nobili.⁴⁶³ Quando molti dei personaggi di Pariani partono in cerca di una vita migliore, le varie inserzioni dei termini culinari riflettono questo passaggio. Se i termini gastronomici dialettali sono pochi, le inserzioni in spagnolo invece sono numerose. Alcuni vocaboli riferiti alla cucina argentina o cilena non hanno bisogno di parafrasi, in quanto fanno riferimento a specialità di fama mondiale,⁴⁶⁴ altri sono nomi comuni di sfera gastronomica trasparenti, grazie all'affinità ai termini corrispettivi in italiano.⁴⁶⁵ In molti casi l'autrice sembra voler conservare l'effetto esotizzante dei termini, di cui vengono fornite solo indicazioni più generiche sull'appartenenza a un campo semantico.⁴⁶⁶ Non sono mai corsivati e solo raramente vengono parafrasati, come *torrejas* nel seguente esempio in *Quando Dio ballava il tango* (PQDo2) da parte di un emigrato lombardo che al suo ritorno illustra le nuove esperienze culinarie:

- (11) «“Be’, di mangiare in Argentina ce n’è: sanguinacci, le torrejas che son pezzi di carne foderati di cervella e serviti in salsa brusca, le salcicce, la polenta cotta col formaggio dolce e le uve gibibbe...” (PQDo2: 22)

Una pietanza può diventare un tratto distintivo che identifica una persona, come nel caso di una giovane piemontese chiamata suor Assunta, che nel racconto *Il colore del silenzio* (in PUGo3) viene mandata nella Tierra del Fuego come missionaria. Suor Assunta si trova a dover accudire gli *indios yámana* e decide di cucinarli un piatto dalle sue parti, *paniscia* (o *panis’cia*). Questo particolare è tramandato dall’*india* Severina – allora bambina – fino alla narratrice-protagonista di Pariani, che scrive la storia di suor Assunta:

- (12) «All’isola Dawson suor Assunta per le feste grandi faceva il riso coi fagioli e ci aggiungeva un fungo rotondo che cresce sui faggi: è giallo brillante, elastico, con la superficie liscia e un profumo dolciastro; [...] E lei diceva che il riso cotto a questo modo si chiamava panis’cia.» La nostra paniscia, arrivata fino alla lingua yámana. (PUGo3: 73)

Non solo la pietanza e il suo nome in dialetto vengono presentati come un legame identitario di suor Assunta alle sue origini dall’altro capo del mondo, ma ne viene descritto anche l’aspetto emotivo.⁴⁶⁷

Ancora una volta il cibo è condivisione e solidarietà, ma rappresenta anche conflitto o dominazione, come nel caso di Silvestre, un bambino *indio* nello stesso racconto di Pariani. Silvestre viene portato a Genova dai padri Salesiani come attrazione all’Esposizione Colombiana per il IV centenario

⁴⁶³ «Con tutti quelli che in questi nostri paesi non hanno che pòlta e polenta da sbocconare, tutti i santi giorni» (PCO93: 90); «in America la gente mangiava carne tutto il giorno, dalle nostre parti invece solo polenta-e-latte o latte-e-polenta tanto per cambiare.» (PQDo2:167). Cfr. PCO93: 93-94.

⁴⁶⁴ Famose sono soprattutto la carne argentina *asado*, *bife* e *chorizos* (PQDo2: 186, 221, 103) e l’infusione più generalmente sudamericana *matè* o *mate* (PCOo3: 15; PQDo2: 42; PUGo3: 173).

⁴⁶⁵ Per es. *la tazza di chocolate con bizcochos*, *l’ensalada de fruta* ecc. (PQDo2: 76, 144).

⁴⁶⁶ Per es. «a raccogliere frutti di mare: choros, cholgas, a volte ricci» (PUGo3: 48)

⁴⁶⁷ Suor Assunta cerca di consolare la bambina india offrendole un piatto di *paniscia* (PUGo3: 77).

della scoperta dell'America nel 1892. La narratrice di Pariani immagina come Silvestre e gli altri *indios* della Terra del Fuoco, chiusi in un recinto, venissero presentati a pagamento al pubblico, quasi si trattasse di uno zoo:

- (13) Silvestre si affretta a legarsi un tovagliolo bianco al collo, a impugnare una forchetta e mettersi seduto su una scomoda sedia impagliata. Ecco infatti che una suora porta una zuppiera fumante di trenette che gli indios guardano con diffidenza. [...] Silvestre allunga la forchetta nella zuppiera e poi, dopo qualche tentativo fallito, afferra con le dita una manciata di questa pasta bianca e appiccicosa e la porta alla bocca; fa una smorfia: ha un sapore così strano... Dietro la staccionata si odono sussurri e risa, un oh di meraviglia.” (PUG03: 50-51)

Il significato di *trenette*, parola di origine ligure, ma ormai entrata nel lessico italiano, va molto al di là della semplice funzione denotativa di un tipo di pasta, caratteristica della riviera. In essa si concentrano le conseguenze di uno scontro culturale di dimensioni epocali.

Sempre nel capoluogo ligure in un periodo di poco successivo è ambientato il romanzo *La regina disadorna* (MRD98) di Maurizio Maggiani. Il potere unificatore del cibo è rafforzato da un ambiente multiculturale e multilingue come il porto di Genova:

- (14) Lo stoccafisso con i ceci e le bietole era il menù che quella mattina il caddraio aveva offerto ai marinai dei piroscafi alla fonda. Per tutta la mattina il caddraio era sfilato sotto le murate gridando: “Stocche e bacilli, stocche e bacilli” e dai ponti avevano calato gamelle fiasche e pignatte appese a delle cordicelle, perché tra tutti i marinai del mondo è giustamente diffusa la fama dello stoccafisso con i ceci e del vino bianco di riviera, e in ciascuna delle loro ignote lingue c'è una frase che dice a chiare lettere “Stocche e bacilli”. (MRD98: 109)

L'inserzione dialettale *stocche e bacilli* è accompagnata da una traduzione (ripetuta) a beneficio del lettore meno informato di “tutti i marinai del mondo”. Inoltre l'autore ligure rende comprensibile attraverso il contesto il significato generale del termine *caddraio*, riferito al ristoratore barcaiolo (v. più avanti), e ci offre anche un'osservazione metalinguistica calzante sulle dinamiche dietro i prestiti gastronomici.

5.1.2 ALTRI REALIA

Se in tutte le opere *corpus* si possono trovare esempi di dialettalismi e regionalismi gastronomici, le occorrenze di altri *realia* etnografici sono invece concentrati tipicamente nei romanzi di ambientazione storica e si riferiscono agli oggetti di vita quotidiana e ai mestieri del passato. Uno dei microcosmi è appunto il porto di Genova in MRD98 (sopra). Accanto al *caddraio* già citato, il mondo portuale è popolato dai *carbunè*, la cui attività professionale viene presentata con un elenco di *realia* marinareschi:

- (15) “Perché Paride era un carbunè. E tra i carbunè era principe: [...] egli primeggiava sulle banchine e sui ponti, sulle calate e le manovre. E primeggiava su tutte le passerelle i plancé e gli scalandroni, i bighi le manchine e le benne, dal varco di Porta Siberia al piazzale del Giaccone, saltando di chiatte in chiatte fin dentro i quadrati dei

vapori, di tutti i vapori di questo e dell'altro mondo. Vapori accostati, appoggiati, ormeggiati, di punta o di poppa, che erano giunti alla città di Genova tranquilli e scoreggianti come maialini per fare le signorine al gran Ballo dei Carbone cuffinanti, la leggiadra Compagnia degli scaricatori del carbone minerale.” (MRD98:15)

Qui il termine *carbunè* trova la sua spiegazione in una ripresa alla fine della citazione, mentre dei numerosi termini relativi alle strutture del porto e parti delle navi i non addetti percepiscono solo l'appartenenza al linguaggio settoriale della marineria. Alcuni dei termini del gergo marinaresco nazionale derivano proprio dal dialetto genovese o ligure, ma non è sempre facile stabilire la provenienza o il grado di dialettalità.⁴⁶⁸

I *carbunè*, scaricatori di carbone, sono definiti anche *cuffinanti*. L'attributo riceve una spiegazione insieme ad altri *realia* etnografici, che si riferiscono agli attrezzi di lavoro e al vestiario caratteristico:

- (16) Nonostante i *carbunè* si siano forniti da tempo dei migliori elevatori elettrici del mondo [...], c'è ancora bisogno in certe occasioni di scaricare e caricare carbone a mano. I *cuffinanti* fanno giusto questo lavoro: si caricano la cuffa – che è appunto una grossa cesta – in spalla e trasportano il carbone da una parte all'altra. Una cuffa piena pesa dai centoventi ai duecento chilogrammi. [...] Chi lavora nel porto, qualunque lavoro, dal più bestiale al più fine, sa di essere soggetto a una regola inesorabile, a un potere assoluto: la Merce, la Regina come la chiamano. [...] gli intimi della Regina sono i camalli, i facchini, caravana o *carbunè*. [...] Sono quelli che stanno nudi al suo cospetto, nudi con un paggetto in testa, uno scosà sui fianchi e un gancio nella mano. (MRD98:77)

Maggiani raramente correda i *realia* con glosse immediate, ma nell'esempio citato l'autore sceglie di esplicitare il significato del termine dialettale *cuffa* attraverso la voce narrante e tradurre con una reiterazione in italiano il ligurismo *camalli* (Maggiani usa anche il verbo *camallare*).⁴⁶⁹ Il *camallo*, insieme al *carbunè* esplicitato precedentemente nel testo, “regge” anche il significato del termine non tradotto *caravana* in un elenco di termini appartenenti allo stesso campo semantico e parzialmente sinonimici.⁴⁷⁰ Anche se i nomi di agente come *carbunè*, *camalli* o *caravana* non rappresentano *realia* materiali,⁴⁷¹ nella descrizione di attività o mestieri tradizionali contribuiscono, con i vari oggetti, a formare un campo semantico o un linguaggio settoriale caratterizzato in diatopia. Infine, vengono citati gli indumenti *paggetto* e *scosà* con indicazioni solo generiche riferite alle parti del corpo.⁴⁷²

⁴⁶⁸ Tomasini (2011).

⁴⁶⁹ *Camallo*, dal dialetto ligure ‘facchino, scaricatore di merci nel porto di Genova’ (v. anche il verbo *camallare* MRD98: 109), *paggetto* < *pageto* ‘sacco di iuta foggato a cappuccio, che copre la testa del portatore di carichi e sulle spalle forma una specie di cuscino contenente paglia o erba’, *scosà* ‘grembiule’ (Petracco Sicardi – Toso 1985-1990). Ancora, il termine dialettale *sappetta* viene parafrasato: «l'acqua era così fredda che ben presto a Paride sembrava di avere al posto delle dita una sappetta di legno, [...] quel piccolo attrezzo di legno per le merci più delicate.» (MRD98: 202-203).

⁴⁷⁰ L'autore non traduce *caravana*, ma un'altra occorrenza nel testo conferma la sinonimicità: «i caravana del porto franco scaricano al Mandraccio i sacchi di spezie» (MRD98: 168).

⁴⁷¹ Le classificazioni traduttologiche di *realia* non citano i nomi di agente, v. Leppihalme (2011).

⁴⁷² In un'altra occasione si scopre che il *paggetto*, oltre a fungere da copricapo, protegge anche la spalla: «tutto nudo tranne per il paggetto che gli scivolava elegantemente dalla nuca sulle spalle. E sul paggetto teneva la sua corba che sosteneva leggera visto che dentro non c'era carbone» (MRD98: 226).

Il plurilinguismo del romanzo di Maggiani non consiste solo di termini dialettali variamente adattati o accolti nella cornice italiana, ma anche degli esotismi in lingua kanaki. Nella seconda parte del testo il protagonista Giacomo (figlio del *carbunè* Paride) si trova su una minuscola isola del Pacifico come prete missionario. Anche se l'isola di Moku Iti "Piede Felice" è fittizia, la lingua kanaki dei personaggi che la abitano esiste realmente e il testo ne contiene numerose inserzioni.⁴⁷³ Sono segnalate dal corsivo, glossate o esplicitate in altri modi e corrispondono quasi esclusivamente ai *realia* relativi a cultura, vestiario, flora e fauna.⁴⁷⁴ Anche senza verificare l'esistenza dei vocaboli o l'esattezza delle glosse fornite è interessante notare, come i *realia* contribuiscano a creare entrambe le ambientazioni, il porto di Genova e un atollo immaginario. Il linguaggio marinaresco e portuale è caratterizzato dalla stratificazione degli elementi dialettali, regionali e settoriali e i termini sono inglobati nel testo da Maggiani attraverso tecniche traduttive meno vistose. Invece, nel caso dei *realia* in kanaki, l'esotismo delle inserzioni è sbandierato dal corsivo e dalle glosse. Esso è percepito dal lettore senza possibilità di avvalersi di alcun punto d'appoggio per la decodifica, se non le parafrasi dell'autore.

La differenza geo-culturale può essere avvertita anche a distanza più ravvicinata: l'*excursus* polinesiano di Maggiani rivela un'analogia con l'approccio di Bartolini. Nelle sue opere, l'autore descrive la differenza tra il Friuli e il Veneto, tra il contado e la città, attraverso la storia della nonna materna del narratore autobiografico. Lei è nata negli anni dell'Unità ed è rimasta nella friulana Codroipo, mentre le sue quattro figlie, una volta sposate, andranno tutte a vivere a Conegliano, nel Veneto. Come si è già visto nel caso di *realia* gastronomici (v. § 5.1.1.), le inserzioni dei termini etnografici concorrono alla descrizione del mondo contadino, che presenta una novità esotica agli occhi del narratore bambino, nato invece a Conegliano in un ambiente cittadino. In modo non dissimile rispetto a Maggiani, in Bartolini i *realia* dialettali e regionali si riferiscono alle costruzioni tipiche e ad altri termini collegati con l'allevamento degli animali, oppure ai passatempi infantili. Di norma sono corsivati e accompagnati da traduzioni e commenti metalinguistici.⁴⁷⁵

⁴⁷³ I suoi abitanti sono descritti come «di ceppo Maori [...], quel genere di indigeno polinesiano che gli europei chiamano kanaki, indicando con quel nome il generico status di mangiatori di uomini.» (MRD98: 234). Il termine corrisponde realmente a numerose lingue parlate nelle isole della Nuova Caledonia, e appartenenti al gruppo di lingue oceaniche della Melanesia (Tryon – Charpenter 2004).

⁴⁷⁴ Cfr. «le danze del *tamure* e [...] della *hula*», «il re in persona, vestito del *lava lava* cerimoniale», «*uru*, l'albero del pane», «il toc toc sordo dei *mamo*, i picchi notturni» (MRD98: 238, 243, 283). Un caso analogo è l'uso dei *realia* in spagnolo da parte di Pariani per descrivere la flora cilena: «Sulla via del ritorno, tra le poche piante di un breve pendio al riparo dai venti, José mi mostrò il canelo sempreverde, la *leñadura* le cui foglie sono avidamente ricercate dai bovini, l'arbusto spinoso del calafate e della *mata negra*.» (PUG03: 35). Tuttavia, Pariani non usa il corsivo per queste inserzioni.

⁴⁷⁵ Per es., il cortile è caratterizzato dall'«acciottolato attorno ai muri maestri delle case: la *pedrade*, la chiamavano»; i maiali vengono tenuti nei «gabbjotti di canne e tavole da chiamare *ciòs*» e sfamati dalla nonna, che «dopo aver versato una pentola di pastone nel truogolo, aspetta di rovesciarvi il secchio di un'acqua grassa d'iridescenze, d'enfiate fette di polenta, di galleggianti foglie di verza, di bitorzoluti torsi di cavolo, d'ogni altro immondo residuo chiamato *lavaduris*» (BIF97: 47, 49, 65). Cfr.

L'industrializzazione però arriva con le filande, dove anche Olga Bau, la futura madre dell'autore, lavora prima ancora di lasciare Codroipo. La descrizione di quest'attività contiene un concentrato di *realia* friulani, veneti o più generalmente settentrionali, di norma corsivati. Il nome di agente friulano *bigate* non è glossato, né il suo significato esplicitato altri modi. Tuttavia, il suo uso è circoscritto in poche pagine nel capitolo *Mia madre Olga in filanda*, mentre altrove Bartolini usa il termine italiano *filandina*.⁴⁷⁶ Il termine friulano è sempre italianizzato, regola confermata dall'unica eccezione di forma non adattata *bigatis*.⁴⁷⁷ Il lavoro, che consisteva nell'estrarre il filo dai bozzoli dei bachi da seta, viene così descritto:

- (17) le dita immerse nell'acqua bollente a girare e rigirare il bozzolo fino a trovarne il filo buono da passare all'aspo. E continuava [...] la difficoltà di combinazioni per cui fili così eguali, così indifferenziati, così intercambiabili, a non combinarli giusti, scattavano errore ed immediato rimprovero da parte di quelle vedove o mal maritate che, non per niente, anche loro si chiamavano «maestre»; con conseguenti promozioni al ruolo di *ingroppine* (le più brave, le più diligenti) e a pubbliche teatrali retrocessioni al *taulòn* per le reprobe. Essere al *taulòn* – il tavolone su cui la galetta, rovesciata dalle corbe in arrivo dall'essicatoio [sic], subiva ripulitura e cernita prima di passare alle bacinelle – era, proprio come a scuola, un castigo ed il suo limbo d'inettitudine analfabeta. (BSB99: 49-50)

L'incarico di *ingroppine* di unire i fili viene spiegato contestualmente, senza glosse, mentre *taulòn* viene seguito immediatamente da termine italiano 'tavolone'. Invece il regionalismo veneto-lombardo *galetta*, di cui si è precedentemente usato il sinonimo italiano 'bozzolo', non è corsivato.⁴⁷⁸ La descrizione della disastrosa carriera di Olga Bau contiene ancora altri *realia*:

- (18) dipendeva anche dagli umori del *mesât*, il sancta sanctorum della filanda, un po' amministrazione, un po' direzione tecnica, un po' conciliabolo di affari (ammettiamo che la provinatura del titolo della seta, quella mattina, fosse andata male) (BSB99: 51)
- (19) se ne preoccupavano nella stanza delle *passasete* che, nei mantelli in cui aveva messo mano mia madre, non la finivano più di trovare *sporchés*, polvere e sporcizia. E quando dal *mesât* chiamavano il campione da provinare, l'unica per le maestre era sperare che non lo scegliessero proprio dalla matassa di Olghe Bao. Perché lei, ingroppando, sbagliava non poche volte i *cjavéz*, i capi dei fili. (BSB99:57)
- (20) Le provinatrici non badano più, così scrupolose, se i «mantelli» hanno *sporchés*, se i *cjavéz* non sono stati ingroppati giusti, se il «titolo» della campionatura non è proprio dei migliori. (BSB99:57)

Negli esempi citati si possono osservare vari trattamenti usati per i *realia*. I termini friulani corsivati *mesât*, *sporchés* e *cjavéz* sono tradotti alla prima occorrenza con perifrasi o glosse: dopo questa introduzione "guidata" tutti e

Per es., «giocando a nascondino (ma qui, con tutta una loro strascicata gravità, dicevano di *taponâsi*)», «a correre dietro ad una palla di stracci che chiamavamo *zuiâ a balòn*» (BIF97: 47, 126).

⁴⁷⁶ Le occorrenze di *bigate* si concentrano nelle pp. 50-65, mentre già nel paratesto della seconda di copertina Olga Bau viene presentata come "filandina di Codroipo" (BSB99).

⁴⁷⁷ Cfr. «le *bigate* aspettavano mia madre sul portone di casa», «E le *bigatis* che a Codroipo, comunque, devono venirci, si portano nella sporta un po' di polenta» (BSB99: 56, 62).

⁴⁷⁸ DOF (2008).

tre vengono usati senza spiegazioni. Nonostante la sua forma italiana, è corsivato anche *passaseta*, che viene sostituito successivamente da *provinatrici*, vocabolo non segnato (analogamente a *provinatura* e *provinare* in precedenza).⁴⁷⁹ Da notare è l'uso non corsivato del verbo *ingroppare*, che richiama il già discusso *ingroppine*. Tuttavia, l'autore sceglie di sbandierare con virgolette basse come settoriali (o comunque marcati) *titolo* e *mantelli* solo alla seconda occorrenza, ma non alla prima. In conclusione, nel linguaggio settoriale della filanda confluiscono elementi friulani, veneti o generalmente regionali, ma anche italianizzati. Alla percezione della marcatezza contribuisce l'uso degli indizi grafici non sempre costante.⁴⁸⁰

Se Bartolini descrive l'ultimo anello della catena di produzione di seta, Pariani tratta la bachicoltura contadina dedicando all'argomento il racconto *Fine del gran bigatto* (datato *Giugno 1875*, in PCO93). Il sottile filo di seta collega quindi due luoghi e due periodi storici: la valle del Ticino in Lombardia negli anni successivi all'Unità d'Italia e la Codroipo friulana nel periodo che precede la prima guerra mondiale. All'affinità di argomenti si contrappone una notevole differenza tra i due autori nella quantità e nell'uso degli elementi alloglotti, dialettali e regionali. In Bartolini gli elementi friulani sono attentamente dosati e limitati alle inserzioni di *realia* già presentati o in pochi casi nelle battute di dialogo, spesso accompagnati da una strategia traduttiva.⁴⁸¹ Invece, nelle opere di Pariani il dialetto lombardo è onnipresente e investe tutti i livelli della lingua in generale. Particolarmente, il racconto *Fine del gran bigatto* costituisce il più alto grado di dialettalità nelle opere dell'autrice qui esaminate. Le sue otto pagine contengono varie forme di commistione linguistica; dalle inserzioni alla commutazione di codice, ma anche veri e propri intertesti dialettali, quali filastrocche, nenie e favole (v. § 5.2.), in una maniera che non permette sempre di definire l'italiano come lingua principale o lingua matrice del testo.

Pur limitando l'analisi alle parti in cui si possono distinguere inserzioni di *realia* dialettali in una cornice italiana, è possibile fare almeno due osservazioni sull'uso dei *realia* relativi alla bachicoltura nel racconto di Pariani. La prima riguarda le tecniche traduttive: a differenza di Bartolini, in Pariani sono assenti glosse, perifrasi, esplicitazioni o altri tipi di traduzione interna per gli elementi dialettali.⁴⁸² Piuttosto, il loro significato è chiarito attraverso l'alternanza di termini sinonimici dialettali, regionali e italiani, come negli esempi che descrivono le continue cure richieste dai bachi:

- (21) Ma ormai era di nuovo ora di dar da mangiare ai cavalé. Prese la sidèla colma di foglie di moròne sminuzzate, si tolse le zòccole e si issò sulla prima tavola. A piedi nudi, facendo attenzione a non schiacciare i vermi, cominciò a gettare brandelli di foglie qui e là. (PCO93: 55)

⁴⁷⁹ *Provinatrici* e *provinatura* sono presumibilmente formate da *provinare*, che invece appare l'italianizzazione del friulano *provinâ* 'provare, verificare, esaminare' (DOF 2008).

⁴⁸⁰ Fusco (2002: 524, 535-536).

⁴⁸¹ Fusco (2002: 521).

⁴⁸² Sulis (2013: 412-413).

- (22) Nella cucina, i bigàtti masticavano masticavano, un rumore che lei conosceva bene e che ora la faceva arrabbiare, perché sembrava conciliarle il sonno. (PCO93: 56)
- (23) Si alzò dalla banca e, ridendo tra sé, minacciando col dito i cavalé, si accostò alle tavole. Strappò un pezzo di carta, di quella che il padrone forniva insieme al seme-bachi, da mettere sotto la foglia. (PCO93: 62)

Il termine principale con cui la giovane protagonista-narratrice Lucia si riferisce ai bachi è quello dialettale *cavalé*, a cui fin dal titolo s'alterna il regionalismo settentrionale *bigatto* (nella forma non adattata *bigàtt* nelle frasi o intertesti dialettali) e i vocaboli italiani 'verme' e 'baco' (in 'seme-bachi').⁴⁸³ Simili coppie formano altrove nel testo i *realia sidèla* – 'secchia' e *föja* – 'foglia'. Un'altra osservazione riguarda l'uso degli accenti nei vocaboli *sidèla*, *moròne*, *bigàtti* e *zòccole*. Se nelle frasi intere o intertesti in dialetto non sorprende che l'autrice ricorra alle convenzioni grafiche del dialetto lombardo, esse appaiono marcate se utilizzate per un accento piano di un vocabolo dialettale in una cornice altrimenti italiana (*sidèla*) o per di più di forme italianizzate e appartenenti all'italiano regionale (*moròne* "gelso", *bigàtti*) o nel caso in cui la regionalità non riguarda il livello lessicale, ma quello semantico (*zòccole*, 'zoccoli'). Dal momento che questi *realia*, come gli altri elementi dialettali o regionali in Pariani, non sono segnalati con il corsivo, l'accento ridondante sembra fungere come indizio grafico per segnalare i vocaboli come dialettali, sottolinearne l'alterità, (v. § 4.3.).

I *realia* sono utilizzati frequentemente anche dagli autori sardi per descrivere la società agricola e pastorizia della Sardegna. In particolare, nelle opere di ambientazione barbaricina di Niffoi, il luogo centrale della vita è il podere recintato per il pascolo, a cui ci si riferisce con il termine *tanca*.⁴⁸⁴ A livello lessicale il suo *status* di dialettalismo accolto nell'italiano è confermato dall'assenza di glosse, traduzioni o spiegazioni, ma il significato diventa chiaro nel contesto, rafforzato dall'alternanza sinonimica con il termine 'podere'.⁴⁸⁵ Un altro termine *realia* utilizzato in pressoché tutte le opere degli autori sardi del *corpus* indica il tradizionale coltello a serramanico, la *leppa*. La diffusione del termine *leppa* nel lessico italiano non sembra larga come quella di *tanca*, ma anche in questo caso affidata al contesto e all'alternanza con i vocaboli italiani *coltello* o qualche volta *pugnale*.⁴⁸⁶ Si osservi l'esempio di Fois, in cui la sinonimia *leppa* – *coltello* è rafforzata ulteriormente dal contesto sintattico analogo:

- (24) si spiegavano con la doppietta o con la leppa [...] E non ha usato il proprio fucile. O

⁴⁸³ *Bigatto* o *bigàtt* di Pariani e *bigate* di Bartolini sono naturalmente della stessa radice.

⁴⁸⁴ Le opere di Niffoi contengono numerose occorrenze (per es. NVI99: 54, NVSo6: 16 e NPA09: 37), anche con le derivazioni *tanchitta* e *tancato* (NVSo6: 22, 119), ma *tanca* appare anche in Fois (FSC98: 55, FSD99: 89, FMVo6: 16) e in Atzeni (ABM96: 28).

⁴⁸⁵ In un caso di uso metaforico si fa riferimento alla sua forma: «Redento Marras neanche si muove. Nell'arco è la pietra di paragone, nella tanca è il recinto che abbraccia le bestie, nella terra è la radice che filtra le piogge, nel fiume è l'estuario che sfoga a mare.» (FMVo6: 154).

⁴⁸⁶ Per es. «aiutandosi con i denti, aprì la leppa e gliela fece sentire sul fianco» (NVSo6: 155), «La leppa l'arrotoi con una striscia di cuoio» (NVSo6: 163), «Una volta aveva appoggiato alla lingua la lama della leppa» (FMVo6: 46). *Leppa* appare anche in Atzeni (ABM96: 35) e altre opere di Fois (FSD99: 59) e Niffoi (NPA09: 47), con le derivazioni *leppedda* (NVSo6: 87) e *leppate* (NPA09: 80).

un coltello. (FSC98: 49, 57)

L'alternanza tra un termine sardo e un altro italiano risponde allo stesso tempo a molteplici esigenze espressive dell'autore: oltre a contribuire alla rappresentazione realistica del mondo barbaricino e dare colore locale alla narrazione, sembra motivata anche semplicemente dalla ricerca di una variazione lessicale. Come effetto secondario la variazione sinonimica italo-dialettale si trasforma in una tecnica traduttiva che fornisce i sinonimi italiani ai sardismi a beneficio del lettore.

Gli autori sardi dedicano un'attenzione particolare a un settore specifico della cultura sarda, quello relativo ai costumi tradizionali. Niffoi include in NPA09 un glossario peritextuale con 38 termini, tra cui "*Cosinzos*, scarponi artigianali di vacchetta, in cuoio crudo e con fondo gommato, usati dai pastori" e "*Fardetta*, gonna lunga pieghettata", ma non segnala le occorrenze dei termini nel testo con il corsivo o con un asterisco per invitare il lettore a consultare la traduzione.⁴⁸⁷ Nonostante l'uso del glossario possa sembrare un modo per inserire nuovi elementi sardi nel linguaggio di Niffoi, in realtà questi *realia* sono già presenti nelle sue opere precedenti e spesso accompagnati da qualche attributo in italiano o inglobati in un contesto che ne chiarisce – almeno in parte – il significato, come nei seguenti esempi:

(25) la ruvidezza dei cosinzos di cuoio crudo e la morbidezza del velluto (NVI99:166-167)

(26) le corse incontro [...] quasi inciampando nella fardetta scura e pesante (NVI99: 107)

(27) il vestito di velluto nero, con su groppette e la camicia buona (NVS06: 14)

Si può solo ipotizzare quale sia la motivazione dell'autore o il ruolo delle politiche editoriali dietro l'inserimento tardivo dei glossari. Da un lato una traduzione peritextuale finisce per sottolineare l'alterità degli elementi sardi, dall'altro l'impatto viene attenuato dall'assenza dei rimandi intertestuali (asterischi o simili) (v. più avanti). Come termine culturospecifico incluso nel glossario va citato anche il vocabolo che indica la tradizionale lotta *s'istrumpa* (o *istrumpa*, *strumpa*) e il verbo *strumpare*.⁴⁸⁸

I *realia* che descrivono il vestiario sardo sono presenti anche in altri autori.⁴⁸⁹ In Foïs, nella descrizione del costume femminile al termine *franda*

⁴⁸⁷ "Glossario minimo" (NPA09: 167-168). Nel glossario del romanzo successivo (NBM10: 153-156, 99 vocaboli) Niffoi riprende dei *realia* relative al vestiario solo *cosinzos* con il rispettivo parafrasi, ma aggiunge «*Groppette*, gilet del costume o dell'abito di velluto», mentre quello dopo (NLS11: 153-155, 74 vocaboli) riprende *fardetta* con il rispettivo parafrasi, ma aggiunge «*Farda*, gonna in generale».

⁴⁸⁸ «*Istrumpa*, antica lotta sarda simile a quella grecoromana.» (NPA09: 167) o «*Strumpare*, buttare a terra (da *strumpa*, o *istrumpa*, antica lotta sarda simile a quella greco-romana)» (NBM10: 156). Cfr. FSD99 :52, NVI99: 170, NVS06: 20, 50, NPA09: 98.

⁴⁸⁹ Va ricordato il sardismo *orbace*, già citato in AFB91, che Maggiani contrappone al tessuto più moderno e associato a Genova, *jeans*, che era conosciuto come "tela di Genova", perché veniva prodotto a Genova e importato, in quanto «ambit[o] da tutti quelli che svolgevano lavori sporchi e pesanti» (MRD98: 44). Infatti, il suo nome sarebbe una storpiatura del nome del luogo di produzione, e spesso veniva abbreviato semplicemente con "J". Nel primo Novecento veniva invece prodotto negli Stati Uniti e importato in Italia: «a caro prezzo, gravat[o] da una feroce tassa protezionistica voluta dai potenti produttori di una mediocre stoffa nazionale. Quella stoffa, chiamata *orbace*, veniva reclamizzata con grande pompa, mostrando che serviva da divisa a diversi reparti dell'esercito italiano

è più volte giustapposto il fazzoletto *mucadore* o la giacca *zippone*,⁴⁹⁰ mentre il costume maschile è completato con i *gambali*, di forma italiana, e il copricapo *berritta*, riconoscibile nel regionalismo *berretta*.⁴⁹¹ Il ruolo del costume tradizionale come espressione dell'identità sarda e del senso di appartenenza alla cultura isolana è esplicitato da Fois attraverso le parole dell'avvocato Sebastiano "Bustianu" Satta, protagonista di FSC98 e FSD99, che contempla l'apparenza del suo assistito, un giovane pastore:

- (28) Sotto al giustaccuore scuro la sua camicia, talmente candida da fare una macchia lattescente, è trattenuta al collo da due bottoncini di filigrana. Ma non porta il costume intero. Dalla vita in giù è un borghese qualunque, un gentiluomo campagnolo. Indossa un paio di calzonni alla continentale che gli fasciano le gambe nervose. Ha i polpacci inguantati nei gambali allacciati con le corregge. Questo abbigliamento misto mi fa uno strano effetto. Ma lo caratterizza come uomo diviso, un po' dentro un po' fuori, un po' sardo un po' continentale. Sì, diviso tra la tradizione e il futuro. (FSC98: 46-47)

Il vestiario diventa un tratto distintivo che colloca all'istante il personaggio Zenobi in un determinato luogo, un determinato momento storico e una determinata classe sociale. Invece, la sua scelta per un abbigliamento misto diventa simbolo di una duplice identità tra l'isola e il continente, tra la tradizione e il futuro e tra il pastore e l'uomo borghese. Fois commenta anche in altre occasioni il modo di vestire dei suoi personaggi: spesso la scelta tra "alla continentale" o "tradizionale" diventa per qualche motivo marcata.⁴⁹² Sebbene il numero degli elementi sardi in Fois sia limitato, il loro ruolo nella rappresentazione della cultura regionale e locale è accresciuto dalle osservazioni dell'autore.

Su un'altra isola, un approccio esplicitamente folcloristico è adottato da Silvana Grasso ne *La pupa di zucchero* (GPZO1) per documentare la tonnara, la tradizionale pratica di pesca del tonno all'Isola delle Correnti, nella punta estrema del sud della Sicilia. L'autrice ne fornisce una dettagliata descrizione attraverso l'inserimento di *realia* dialettali riguardanti l'attrezzatura e le fasi della mattanza. Come i *camalli* genovesi di Maggiani, anche i protagonisti della tonnara, i *tonnaroti* e il *rais*, sono conosciuti in italiano per i loro nomi derivanti dal dialetto o da esso diffusi. Infatti, non sono segnalati dal corsivo nel testo, a differenza dei *realia* etnografici relativi ai vari tipi di barche e reti usati nel rito e ai nomi delle fasi della pesca. La descrizione della tonnara si

valorosamente impegnato nelle guerre. Ma [...] nessuno voleva l'orbace, tutti continuavano a chiedere giubbe e calzonni e grembiali di tela di J [...], trovavano l'orbace pesante e puzzolente, fastidioso sulla pelle e con una irresistibile attrazione per la polvere» (*ibid.*).

⁴⁹⁰ Per es. «La donna tentò di bloccare il mucadore che le sfuggiva dalla testa per un colpo di vento, abbandonò la franda e il suo contenuto si sparse nel cortile» (FMV06: 22); «Sotto la biancheria, conservata tra fogli di carta velina, ci sono la franda e lo zippone delle feste» (FMV06: 39). Il termine *zippone* è presente anche in Niffoi (NVI99: 183).

⁴⁹¹ Per es. in FSC98: 25, 37. Cfr. «In spiaggia gli uomini si arrotolarono i calzonni di velluto e fustagno, e chi aveva i gambali, a stringhe o automatici, se li tolse e li passò alle donne, che piegavano all'insù le fardette di panno ricamate.» (NVI99: 25)

⁴⁹² Si veste "alla continentale" chi parte per un viaggio in continente (FSD99: 131-132), oppure chi desidera onorare un continentale sull'isola: «La festa d'addio per il procuratore del re a casa Mastino non era iniziata bene. La moglie del sindaco di Oliena si era sentita male. Stretta in abiti continentali [...], aveva avuto uno svenimento» (FSC98: 83).

inserisce nella cornice formata dalla storia della famiglia del Cavalier Luchino Branciforti, uno dei protagonisti del romanzo. La soddisfazione del Cavaliere per essere riuscito a entrare in possesso della tonnara è offuscata dalla mancanza di un erede degno di portare avanti il progetto. L'unica che ha una vera passione per la tonnara è la nipote Teresilla, contraddistinta anche per la padronanza della terminologia:

- (29) Mano mano che la vedeva crescere, Teresilla, femmina e coraggiosa, si rendeva conto che la ragazza pendeva dalle sue labbra, che di lei si poteva fidare molto più che d'un figlio di sangue. Per questo aveva deciso d'intestarla a lei la tonnara, [...] a lei che non aveva paura mai, a lei che, quando lo ascoltava raccontare della mattanza, del mare ruscato del sangue dei tonni, lo guardava con le vampe negli occhi come solo la suprema felicità o la paura suprema può fare. Teresilla aveva imparato subito come si calava la tonnara, sapeva i nomi delle barche – *u fascèddru i punénti, u fascèddru i livanti, la muciarà rraisi, i muciarà i suari, i varchi a gguadari, la vinturèra* – come pure sapeva a memoria le camere dell'*isula* della mattanza, con la *vucca a nassa*, all'ingresso dell'*isula*, e, da levante a ponente, la *càmmara i livanti*, la *ranni*, la *urduarù*, la *bbastardu*, la *bbastardèddra*. (GPZ01: 54-55)

I *realia* dialettali sono trattati come tecnicismi esotici e segnalati dal corsivo.⁴⁹³ Non sono glossati, ma l'autrice allega alla fine del romanzo una descrizione documentaristica di una pagina e mezza, ricca di dettagli e anch'essa costellata da termini evidenziati con il corsivo e seguiti o preceduti da traduzioni e perifrasi.⁴⁹⁴ Nonostante il concentrato di inserzioni dialettali siciliane la cornice o la lingua matrice rimane indubbiamente l'italiano. Simili descrizioni esplicitamente didattiche sono contenute altrove nel testo.⁴⁹⁵ Nel seguente esempio il rito della tonnara è completato con citazioni dialettali dei comandi del rais e delle preghiere dei tonnaroti:

- (30) I giovani tonnaroti ci speravano di diventare rais per l'onore dei padri che spesso morivano in mare. [...] Quasi tutti, poi, finivano per morire da semplici tonnaroti [...]. Tonnaroti per tutta la vita, senza mai dominarlo il mare dalla barca del capo, la *muciarà rraisi*, senza intronarla, l'aria, col grido vucciriuso del comando *mòddra mòddra* con cui il rais ordinava ai tonnaroti di aprire la porta della camera della morte. Gli restava incagliato nella gola, ma più nel desiderio e nel rimpianto, quel *sempri sia laudatu lu nòmu di gGesù*, con cui solo il rais poteva cominciare la mattanza, o il comando *aisa aisa ggiùvini bbèllu* che, col sangue scamardato nelle vene del collo in piena, dava ai giovani tonnaroti quand'era tempo di tirare le reti e spingere tonni ignari nell'inganno estremo della morte.* (GPZ01: 14-15)

I *realia* dialettali sono corsivati anche in questo caso, il termine *muciarà rraisi* è altresì glossato, mentre il significato dei comandi e della preghiera è

⁴⁹³ L'assenza del corsivo nell'articolo determinativo femminile (per es. la *muciarà rraisi*) è dovuta alla corrispondenza tra l'italiano e il dialetto, come osserva Castiglione (2009: 244, n206).

⁴⁹⁴ Le traduzioni dei *realia* citati nel brano sono tratte dalla nota fornita dall'autrice: *u fascèddru i punénti* 'il vascello di ponente', *u fascèddru i livanti* 'il vascello di levante', la *muciarà rraisi* 'la barca del rais', i *muciarà i suari*, 'imbarcazione per il sistema di galleggiamento della tonnara, costituito da sugheri, *suari*', i *varchi a gguadari*, 'barche da osservazione col compito di chiudere dietro ordine del rais la porta *bbastarda* quando i tonni sono entrati nel *bbastardu*, una camera dell'*isula*', la *vinturèra*, 'barca che ha il compito di controllare le reti della tonnara', l'*isula*, 'l'insieme di reti mobili che consentono il passaggio dei tonni dall'una all'altra *càmmara*, camera', la *càmmara i livanti*, 'camera di levante' (GPZ01: 221-222). La *ranni*, l'*urduarù*, la *bbastardu*, la *bbastardèddra* non sono tradotte nella nota, ma si tratta appunto di altre reti e camere dell'*isula*. V. Castiglione (2009: 243-244).

⁴⁹⁵ Riferimenti alla tonnara con *realia* dialettali per es. GPZ01: 29, 122-124, 147-149, 213.

parafrasato in modo generico e traduzioni più dettagliate sono fornite nella nota finale già citata.⁴⁹⁶ L'asterisco alla fine del brano invia alla nota a piè di pagina, entrambi effetti visivi in sé che accentuano l'effetto esotizzante dei *realia*, in quanto la posizione separata della nota richiama l'attenzione del lettore. La nota a piè di pagina include un riferimento al contesto isolano e un invito esplicito rivolto al lettore a consultare la nota finale.⁴⁹⁷

La descrizione di Grasso riassume una grande varietà di strumenti metalinguistici, paratestuali e tipografici a disposizione di un autore che vuole usare i *realia* per caratterizzare l'ambientazione regionale e aumentare il realismo della sua narrazione, senza tuttavia mettere a rischio la comprensione di un lettore potenzialmente monolingue. Glosse, perifrasi e traduzioni contestuali, unite al corsivo e note didascaliche, sottolineano ulteriormente la connotazione folcloristica del dialetto. Il linguaggio settoriale della tonnara rende inoltre visibile la variazione diafasica interna al dialetto. Infine, gli esempi di frasi rituali e preghiere in dialetto siciliano dimostrano che la descrizione della cultura regionale non è limitata all'aspetto materiale e ai *realia*. Anche i riferimenti alla cultura orale ne formano una parte importante. Pertanto i numerosi inserti "orali" usati dagli autori del *corpus* meritano un'analisi a parte.

5.2 ORALITURA: LA CULTURA IMMATERIALE

Grasso descrive in GPZ01 la tradizionale tonnara con l'aiuto dell'uso di numerosi *realia* dialettali, riferiti alle barche e reti utilizzate dai pescatori e dal rais (sopra). Tuttavia, gli elementi dialettali che contribuiscono a creare l'ambiente descritto nel romanzo non riguardano soltanto la cultura materiale. Nel testo sono riportate anche preghiere e frasi rituali in dialetto recitate durante la pesca:

- (31) Il ragazzo aveva pure intonato la preghiera, assieme al rais, la voce già mascula:

Salvi rRiggina matri ri dDiu u rrusariu
Salvi rRiggina matri ri dDiu u carvariu
Salvi rRiggina Maronna i Fatima
Un Patrinnostu o patriarca san Giuseppi
Un Patrinnostu a ssan Franciscu ri Paula
Un Patrinnostu o Sacru Cori ri gGesù
Un Patrinnostu a ssan Petru chi prea o Signuri
Pi n'abbunnanti pisca. (GPZ01: 122-123)

⁴⁹⁶ "Con mòddra mòddra il rais dà ordine di aprire la porta d'una camera [...] Alla fine della mattanza il rais ringrazia Gesù «Sempre sia lodato il nome di Gesù» (*sempri sia laudatu lu nnòmu di gGesù*) [...] Il rais incita i tonnaroti col grido «issa issa, bel giovane issa» (*aisa aisa ggiùvini bbèllu*)" (GPZ01: 221-222).

⁴⁹⁷ «Lo smemorato tempo insulare ha cancellato quasi la memoria della mattanza che sopravvive, solo come epos, in racconti di vecchi tonnaroti, in foto bianco e nero (altre "mattanze" più sanguinose, pur se meno appariscenti, impegnano oggi la Sicilia e i siciliani): il lettore, siciliano e non, che fosse interessato, troverà una breve nota chiarificatrice a pag. 221.» Come si è già detto, "la breve nota chiarificatrice" in realtà è un allegato paratestuale di una certa lunghezza (due pagine in totale). L'uso metaforico di *tonnara* come metafora della mafia torna in un romanzo successivo (GDI05: 223).

Di questo intertesto, corsivato e staccato dal corpo testo, viene fornita una traduzione nella nota peritextuale allegata alla fine del romanzo.⁴⁹⁸ La scelta di tradurlo è difficilmente motivata da una vera necessità di provvedere alle difficoltà interpretative del lettore, in quanto la preghiera risulta accessibile grazie alla vicinanza all'italiano, alla presenza di numerosi nomi propri e alla familiarità della formula. In più, la citazione non reca un rimando intertextuale (asterisco o simile) che riveli l'esistenza della nota peritextuale. Tuttavia si presume che il lettore ne sia a conoscenza per via dei richiami precedenti (v. 5.1.2.). Sembra che l'intenzione dell'autrice sia piuttosto quella di enfatizzare il ruolo delle citazioni riferite all'oralità, come parte della rappresentazione della cultura dialettale.

Oltre a una spiegazione dettagliata sulla tonnara e alle citazioni dialettali delle sue caratteristiche materiali e immateriali, nella nota peritextuale l'autrice traduce in italiano altri tre brani dialettali contenuti nel testo: una filastrocca, un proverbio e un verso cantato. Come la preghiera dei tonnaroti, anche queste citazioni sono corsivate e staccate dal corpo testo, ma sono anche segnate da un asterisco che invita il lettore a consultare la nota (che a sua volta segnala i relativi numeri di pagina). In più, nel caso della filastrocca la voce narrante la ne esplicita la provenienza.⁴⁹⁹ Analogamente, il proverbio è accompagnato da un riferimento metalinguistico al dialetto.⁵⁰⁰ Invece, non è specificata l'origine del verso cantato, che Castiglione segnala come proverbio.⁵⁰¹ Siccome le tecniche traduttive e metalinguistiche usate dagli autori del *corpus* sono raramente così esplicitamente didascaliche, l'esempio grassiano va considerato per certi versi un caso estremo.⁵⁰² Tuttavia, serve a dimostrare come i *realia* riferiti alla cultura materiale insieme alle citazioni degli elementi dialettali appartenenti alla cultura orale insieme

⁴⁹⁸ Sotto il titolo "Note" al termine del libro si legge: «Sul molo, all'alba, si riuniscono i tonnaroti il giorno in cui si fa mattanza. Il rais dalla sua barca (la *muciara rraisi*) intona una preghiera "Salve Regina, madre di Dio del Rosario/ Salve Regina, madre di Dio del Calvario/ Salve Regina, Madonna di Fatima/ un Padrenostro al Patriarca san Giuseppe/ Un Padrenostro a san Francesco di Paola/ un Padrenostro al Cuore di Gesù/ un Padrenostro a san Pietro che prega il Signore per una pesca abbondante (*Salvi rRiggina matri ri dDiu...*)".» (GPZ01: 221). Cfr. Castiglione (2009: 59, n73).

⁴⁹⁹ «[G]li parve d'un tratto la bambina che era entrata nella sua vita a dieci anni e nelle seratine d'estate cantava: *Luna lunedda / fammi na cudduredda / fammilla bedda ranni / ca ci la portu a san Giovanni / san Giovanni si la pigghia / ci la sparti a li cunigghia / li cunigghia scala scala / rumpèru la quartara / la quartara china i meli / viva viva san Micheli...*» capace di ripeterla per ore quella filastrocca infantile, imparata di sicuro dalle criate che andavano a lavare i panni alle signore di Ispica.» (GPZ01: 67) La filastrocca è tradotta nella nota finale: «p. 67 Luna, piccola luna / fammi una ciambella / fammela grande e bella / ch'io la porti a san Giovanni / san Giovanni la prende / la divide ai conigli / i conigli per la scala / hanno rotto la brocca / la brocca piena di miele. / Viva viva san Michele.» (GPZ01: 222). Castiglione (2009: 37) la collega alla tradizione popolare dei pani votivi.

⁵⁰⁰ «E il suo commento in siciliano, a distanza di anni, restava immutato come la sua ulcera "quannu a Sant'Agata ci rubbarunu ci ficiru li porti di ferru".» (GPZ01: 198) è tradotto a p. 198 «Solo dopo il furto sant'Agata fu protetta da porte di ferro.» (GPZ01: 222), cfr. § 5.2.2.

⁵⁰¹ Castiglione (2009: 59, n73). Però si noti il verbo *cantare* della frase citante «il garzone dai piedi di conchiglia cantava la donna è comu l'acqua ccu lu pisci, tannu vo' beni all'omu quannu si cci 'ntruscia.» (GPZ01: 121). La traduzione segue in nota finale: «p. 121 La donna è come l'acqua col pesce, vuol bene al suo uomo solo quando ci fa l'amore.» cfr. § 5.2.2.

⁵⁰² Come nota Castiglione (2009: 243, n203), i *realia* dialettali relativi alla tonnara, come gli ordini e altre frasi, non sono tutti funzionali alla lettura del romanzo e la loro traduzione paratextuale è un *unicum* nella produzione dell'autrice. Inoltre, la nota finale non è semplicemente una traduzione, in quanto contiene alcuni termini dialettali assenti nella narrazione.

contribuiscano a creare l'ambientazione regionale nel testo. I *realia* e i riferimenti alla cultura immateriale sono accomunati dal trattamento che, attraverso l'uso di traduzioni intratestuali, elementi peritestiuali, aspetti tipografici e commenti metalinguistici, accentua l'alterità del dialetto e il contrasto tra varietà linguistiche coinvolte nel testo.

Come si collocano questi elementi di oralità dialettale nel quadro più ampio del plurilinguismo letterario? L'approccio che prende le mosse dallo studio del contatto linguistico si rivela poco fertile. Piuttosto che dell'alternanza tra il dialetto e l'italiano all'interno dello stesso testo, qui il passaggio sembra avvenire da un testo all'altro, senza tuttavia che si possa parlare di un'intertestualità nel senso classico. Più fruttuoso appare infatti considerarli come esiti della pratica di "oralitura" (*oraliture*), termine che indica la trasposizione nello scritto del materiale preesistente nella cultura e nella tradizione orale. L'"oralitura" include versi, canzoni, filastrocche, conte, favole, leggende, proverbi, ed è stata teorizzata nel contesto della letteratura postcoloniale dei Caraibi francofoni.⁵⁰³ Nella sua analisi sull'oralità nelle opere di Foïs, Margherita Marras ha notato come, dalla letteratura creola a quella sarda, l'oralitura in una lingua minoritaria è usata dagli scrittori per rappresentare l'identità, la cultura e il folklore insulari attraverso materiali appartenenti alla sfera dell'oralità.⁵⁰⁴ La trasposizione del materiale appartenente alla cultura orale è stata vista nel contesto della letteratura creola – ma in modo applicabile anche alla narrativa plurilingue italiana – come riflesso di una radice fondamentale dell'intelligenza condivisa e della visione del mondo e come sopravvivenza di una cultura e identità pre-scrittura.⁵⁰⁵ Il passaggio dall'oralità alla successiva scrittura nella storia dell'umanità è una trasformazione tale da influenzare profondamente le stesse capacità cognitive, attraverso una diversa strutturazione del messaggio, la sua memorizzazione e la sua riproduzione. Come nota Ong, il trasferimento della lingua dai suoni effimeri ai segni visivi duraturi le conferisce una potenzialità illimitata e porta a una ristrutturazione del pensiero.⁵⁰⁶

Gli autori del *corpus* includono nei loro testi numerosi esempi di oralitura: canzoni, filastrocche, versi, orazioni, litanie e favole, da un lato, e proverbi, modi di dire e altri elementi fraseologici, dall'altro. Formalmente corrispondono a frasi o periodi interi, oppure unità maggiori perlopiù non adattate. Questi elementi possono essere inglobati nel co-testo italiano o separati, anche graficamente, dal corpo del testo fino a formare veri e propri intertesti di varia lunghezza. Il più delle volte sono accompagnati da commenti metalinguistici contenenti traduzioni o spiegazioni sul contenuto o sulle connotazioni d'uso. Più raramente sono allegate al testo come elementi esornativi senza una parafrasi, in quanto privi di un significato indispensabile per l'interpretazione complessiva del testo.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Si è già accennata all'oralitura in § 2.2., v. Mirville (1984), Laroche (1991, 1999, 2009).

⁵⁰⁴ Marras (2008: 118-122).

⁵⁰⁵ Bernabé – Chamoiseau – Confiant (1993: 33-36, 95-98).

⁵⁰⁶ Ong (2002: 7). Per approfondimenti sul rapporto tra la cultura orale e scritta, ivi (7-36).

⁵⁰⁷ Per una prima analisi Ala-Risku (2016).

5.2.1 INTERTESTI LIRICI

Gli elementi di oralitura nelle opere di Grasso non si limitano a GPZ01, bensì sono presenti anche nelle altre due opere qui esaminate. Nella sua analisi Castiglione include gli elementi di oralitura dialettale tra i “frammenti lirici” che costellano le pagine del primo romanzo, GBM97.⁵⁰⁸ Sono degne di nota due preghiere, una a San Biagio e l'altra ad Angelo Raffaele: entrambe sono corsivate, staccate dal corpo testo, precedute da una frase esplicativa e seguite da una traduzione letteraria tra virgolette.⁵⁰⁹ Tuttavia, la ridondanza didascalica non è una costante: il testo include anche un'altra filastrocca contro il malocchio, corredata dagli stessi elementi metalinguistici e grafici, ma priva di traduzione,⁵¹⁰ e un distico corsivato e staccato dal testo, che apre e chiude il romanzo senza alcuna spiegazione o legame apparente alla trama.⁵¹¹ I frammenti lirici presenti in GBM97 non hanno come unica fonte la cultura orale e popolare dialettale. Il testo è scandito anche da ritornelli di musica leggera, che in qualche caso portano sulla pagina echi di altri dialetti, o versi italiani, che ricalcano liriche greche e contengono riferimenti intertestuali.⁵¹² Anche nell'ultimo dei tre romanzi grassiani esaminati (GDI05), i riferimenti musicali in italiano (di opera lirica e di musica leggera) assumono un ruolo importante,⁵¹³ mentre una nenia dialettale segna un momento centrale per la protagonista Memi Santelia. Come accade spesso nei romanzi di Grasso, anche nel seguente esempio i versi dialettali sono corsivati, staccati dal corpo testo, preceduti da una frase esplicativa e tradotti

⁵⁰⁸ Castiglione (2009: 115-122).

⁵⁰⁹ «Nenno [...] pregava alla Matrice davanti al cero di San Biagio prima di scannare il porco e serbarne le salsicce al fresco, nel solaio *Santu Biaggiu Santu Biaggiu / di lu porcu prutitturi / grazia granni v'addumannu / e vi pregu a tutti l'uri* “San Biagio San Biagio protettore del porco vi domando una grazia grande e vi prego a tutte le ore”» (GBM97: 95-96). Nel secondo caso alla traduzione letterale segue una parafrasi metalinguistica e ridondante: «La sua voce [...] pareva arare il silenzio gobbo di Mautàna con la sua filastrocca o *Angilu Raffaèli / si tu dormi non durmiri / apri la porta e 'dduma 'i cannili / 'i cannili su' 'ddumati / li piccaturi chiamanu pietati* “Angelo Raffaele se tu dormi, non dormire apri la porta e accendi le candele, le candele sono accese i peccatori invocano pietà” L'Orba invocava l'Angelo Raffaele a non dormire, ad aprire le porte, ad accendere le candele, ad accogliere i peccatori che chiedono pietà. [...] fu l'unica preghiera, anche se in forma di filastrocca.» (GBM97: 140)

⁵¹⁰ “Semenza [...] sentiva Jania sempre piu spaventato e per quietarlo cominciò a cantargli, come già un tempo, una filastrocca contro il malocchio. [...] *Corna curnicchia l'agghiu a tri spicchia / lu gnuri 'nta lu cocchiu 'n firrettu dintra l'occhiu / 'ncurnicchiu di curaddu lu ferru di cavaddu / Corna curnicchia... l'agghiu a tri spicchia...*” (GBM97: 31). Castiglione (2009: 121, n15) la collega a una forma registrata da Giuseppe Pitrè.

⁵¹¹ «*Stidda ca nascisti a lu livanti / stidda ca va a cuoddi a lu punenti*» (GBM97: 9, 197), tradotto da Castiglione (2009: 30, n7) «O stella che sei nata a levante, o stella che sei tramontata a ponente...». Si tratta di un'orazione registrata da Pitrè (1910: 435-437) e collegata a una litania che i pastori recitavano per proteggere il gregge dai lupi: sembra riferirsi al protagonista del romanzo, chiamato Lupo, in linea con altri riferimenti alle credenze popolari nel testo a lui legati. Invece, il collegamento non è voluto, per l'autrice i versi non fanno riferimento allo scongiuro, bensì a una canzone di Rosa Balistreri, che per lei simboleggiava la circolarità del continuo e inesorabile sorgere e tramontare della stella e vita stessa (Castiglione 2009: 29-31, 115-116). Ringrazio vivamente la prof.ssa Castiglione per la delucidazione su questa coincidenza straordinaria in sede della conferenza SILFI a Palermo nel 2014, v. Ala-Risku (2016).

⁵¹² Per esempio «*Chi me piglia pe' francesa / chi me piglia pe' spagnola / songo nata o ponte e' Nola / tengo l'incoppa a chi vo i'*» (GBM97: 100), cantata da una prostituta. Per l'analisi dei frammenti lirici in italiano nel romanzo, v. Castiglione (2009: 116-122).

⁵¹³ Emilio, l'antagonista del romanzo e chiamato *L'anima*, contempla il suicidio ascoltando Turandot e ricorda la sua giovinezza con strofe di musica leggera (GDI05: 142, 217-219, 227), v. Castiglione (2009: 252).

nella seguente narrazione da una spiegazione meno didascalica. I riferimenti alla sicilianità invece sono molto espliciti. Si tratta di dare voce alla riscoperta dell'identità isolana, rifiutata e nascosta da Memi nei decenni passati sul continente:⁵¹⁴

- (32) La voce di Memi ingutti come di pianto e volse in canto:
vola vola taddarita cu la còppula di sita
vola vola taddarita ca t'aspetta la to zita...

Sotto il lampione, accecato dalla luce, furriàva cieco e pazzo un pipistrello e vi sbattuliava contro, incapace di prendere il largo con la mantiglia alata. *Vola vola taddarita cu la còppula di sita*, era una nenia siciliana, e Memi cominciò a cantarla piano, con una calata siciliana che non lasciava dubbi sulla sua nascita, al pipistrello dalla testa lucente come una cuffia di seta, a che volasse in cielo dal suo amore, dalla sua zita. (GDI05: 204)

Benché l'inserimento dei versi dialettali interessi principalmente il livello individuale dell'identità linguistica, occorre notare che la rinascita di Memi diventa visibile e udibile proprio attraverso il legame al repertorio collettivo dell'oralitura dialettale. Inoltre, nei tre romanzi di Grasso gli esempi di oralitura contribuiscono a creare un'oralità indiretta, in quanto l'uso dialogico del dialetto è assente o molto limitato.

Anche le opere di Pariani sono caratterizzate dagli intertesti di oralitura dialettale. Un gran numero di canzoni, conte, filastrocche, proverbi, credenze e modi di dire, definiti da Gigliola Sulis «materiali demotici [...] che fondano la sapienza popolare»,⁵¹⁵ assume un ruolo importante nel tessuto narrativo. L'oralitura simboleggia il tema centrale dell'opera di Pariani, lo sradicamento identitario degli emigranti lombardi in Sud America. La funzione è quella di evocare la dimensione orale della cultura dialettale e la sonorità della “lingua delle origini”, come dimostra il seguente esempio tratto dal racconto *Di corno o d'oro* (in PCO93). L'autrice lombarda narra la storia di emigrazione di Carlén, arrivato nel 1890 in un paesino argentino. Il protagonista ricorda con nostalgia le parole della sua infanzia nella Valle del Ticino:

- (33) Gli orecchi del Carlén ronzano, pieni di voci. Com'è lontana la Corte di Ursi, in cui è nato, lontana la bocca rossa dell'Angiulina, che giocava con lui da piccolo e poi ha sposato suo fratello Miliu, lontani i proverbi di nonno Frem, lontane le canzoni della sua balia Tugnèta... (PCO93: 12)

La dialettalità dell'esempio è limitata alla dimensione metalinguistica, con cui l'autrice allude al dialetto come depositario del senso di appartenenza a un luogo, ormai perduto.⁵¹⁶ Vengono riportati versi di una delle canzoni della balia Tugnèta nella descrizione dell'infanzia di Carlén (datata nel 1859):

- (34) Mentre lavora, la donna canta la canzone che al Carlén piace così tanto: Malbruch l'è 'ndà a la guèra / Chi sa s'al turnarà... Cullato dalla sua voce, il bambino si addormenta sulla vecchia ottomana. (PCO93: 51)

⁵¹⁴ Castiglione (2009: 246-276), cfr. § 6.4.2.

⁵¹⁵ Sulis (2013: 409). I proverbi e altri elementi paremiologici saranno esaminati a parte (v. 5.2.2.).

⁵¹⁶ Cfr. «E il Carlén parla del Ticino, delle cantilene del marito della sua balia Tugnèta [...] gli tornano alle labbra le parole del suo dialetto dimenticato, santo cristòfalo.» (PCO93: 16)

La canzone forma una sorta di ritornello, ripetuto in dialetto più volte: ne viene fornita anche una parafrasi in italiano, presumibilmente perché il tema dell'amore sofferto rispecchia quello che Carlén prova nei confronti di Angiulina, moglie di suo fratello Miliu.⁵¹⁷ Nel nuovo mondo che accoglie Carlén, al dialetto si sovrappongono altre parole in spagnolo:

- (35) Questo ritmo [...] invade l'aria intorno al Carlén e induce al canto le sue labbra illanguidite, riportandogli alla mente una canzone che la sua balia gli cantava, quand'era piccolo piccolo, quand'era Carlén apéna:

Marbruch se fué pa' norté
No sé cuando vendrá
Vendrá para el cumpleaños
De nuestra soledad...

Forse le parole non eran proprio queste, forse... (PCO93: 15)

Pariani crea la carica emotivo-identitaria dei ricordi di un personaggio scisso fra due culture e lingue fondendo elementi della tradizione dialettale lombardo-piemontese e ottocentesca alla musica popolare sudamericana molto più recente.⁵¹⁸ I commenti metalinguistici sottolineano ulteriormente il potere evocativo dell'oralità cantata e il senso di radicamento (ma i versi non sono mai corsivati).⁵¹⁹ Insieme alla canzone di Malbruch/Marbruch, ancora altri elementi di oralitura sono contenuti nel racconto.⁵²⁰ Con gli altri racconti del PCO93, datati tra il 1855 e il 1909 e analogamente costellati da citazioni di favole, nenie e indovinelli, la raccolta di racconti forma un vero e proprio repertorio di cultura orale dialettale-popolare. Talvolta la funzione degli intertesti dialettali appare più esornativa,⁵²¹ mentre nella maggior parte dei casi hanno un ruolo centrale nella trama.⁵²²

In PCO93 prevale la dimensione lombarda, ma successivamente nelle opere di Pariani essa si intreccia sempre più spesso con quella sudamericana,

⁵¹⁷ «La canzone racconta una storia semplice che riguarda l'amore l'attesa la morte. Malbruch è andato in guerra e la sua amata lo aspetta. A primavera tornan tutti e l'unico a non tornare è lui. E la ragazza lo aspetta lo aspetta si consuma diventa vecchia. Muore di magone alla fine, esaurita da un'attesa inutile. Amùr amùr amùr.» (PCO93: 30-31). Ferraro (1888: 21) cita la canzone «Marbruch l'è andà a ra uera / so nen s' al turnerà... [come] un canto comunissimo in tutta l'Europa Meridionale».

⁵¹⁸ La canzone *Run-Run se fue pa' l norté* («Run-Run se fue pa' l norté / no sé cuándo vendrá / vendrá para el cumpleaños / de nuestra soledad» ecc.) della cantautrice cilena Violeta Parra è stata pubblicata nel 1967 e successivamente diffusa anche dagli altri artisti del movimento *Nueva Cancion Chilena*, per esempio dagli Inti-Illimani. Anche qui si tratta della sofferenza nell'amore (González 2006). Il passaggio da *Malbruch* al più rotico *Marbruch* potrebbe essere l'eco di *Run-Run* di Parra.

⁵¹⁹ Sul nomadismo dei personaggi di Pariani, v. Paone (2010).

⁵²⁰ Per es. commenti sull'apprendimento linguistico accompagnano una canzone: «Mentre il Miliu contratta, [Carlén] canta nel suo castigliano ancora approssimativo: E la violeta la va la va la va / la va sul campo che lei si sognàba / ch'era su gigin que guardandola estàba» (PCO93: 25).

⁵²¹ Per es. le frasi dei giochi infantili, indovinelli, storie bibliche e preghiere nel racconto *L'organetto* (PCO93: 131-132, 137-138, 140) e la ninna nanna de *L'ultimo treno* (PCO93: 143).

⁵²² Per es. la cantilena «l dutùr de la Cassinétta...» si riferisce al medico dottor Cislaghi, protagonista dell'omonimo racconto (PCO93: 92), il titolo *Tre gozzi e tre cervelli* riporta le caratteristiche del burattino Giuppén, la cui storia raccontata dal burattinaio (*giuppìnaro*) Giacobbe (PCO93: 121-124) e la lunga favola del bigatto incluso nel *Fine del gran bigatto* scorre come un testo parallelo accanto alla narrazione sulla piccola Lucia, che sfinita per il duro lavoro di badare ai bachi da seta, decide di bruciare tutta l'allevazione. La fine della favola dialettale anticipa la fine del racconto: «E l bigatt al dis: "Parché l rattén l'è mórtu, l funtanén s'è sügà, la sidèla 'n mèzz a la strà, càrr senza i bô, porta scanchignàda, scàra tütta a töcch, üs'c innànz e indré, banca ca sàlta, fôja sul pajmént, bigatt giò dal tàul". E l fôgu al dis: "Bén e mi brüsu tüsscöss".» (PCO93: 61), cfr. § 5.1.2.

come preannuncia la storia di Carlén. Al livello linguistico il tema dell'emigrazione dà esito a un triplice mistilinguismo, tra italiano, dialetto lombardo e spagnolo americano, che caratterizza tutte le opere di Pariani. In PQD02 sono inclusi elementi di oralitura in tutte queste lingue, mescolate in vario grado. I sedici capitoli di cui si compone, corrispondenti ad altrettante donne, si aprono con le traduzioni italiane dei versi di tanghi argentini; altre strofe di canzoni in italiano sono inserite nella narrazione.⁵²³ A queste si aggiungono canzoni in dialetto che evocano ancora l'infanzia lombarda e i legami familiari delle donne emigrate in Argentina,⁵²⁴ o mescolate con l'italiano e lo spagnolo, proprio a testimoniare la doppia condizione di appartenenza linguistica:⁵²⁵

- (36) Nella mente, la voce del Pidrö che cantava una delle sue canzoncine mezzo italiane:
 Gh'eran tre tamburini
 que venían de la guera
 y rintuntera y rataplán... (PQD02: 98)

Il tema ritorna anche in PUG03. Seppur il numero delle citazioni concrete di versi nel testo sia diminuito, la dichiarazione metalinguistica e metanarrativa della narratrice autobiografica di Pariani è ancor più esplicita:

- (37) Potenza della musica e del canto: [...] vedo sfragugliarsi il triste biancore dell'isola Dawson, nel capannone dove suor Assunta, canterellando *Prinsi Raimund munta a caval*, controlla il lavoro delle indie alle due macchine da cucire; o, qualche secolo prima, avverto la dolcezza della strofa della contadinella *col rastrellin dell'oro* entrare negli oscuri pensieri di malattia di suor Maria Celeste, [...]. Perché la vita e l'anima ci sono sempre vicine quando cantiamo, e i versi delle canzoni non sono più di nessuno, escono dal nostro corpo che ci fa male, dagli occhi che guardano come fossero senza fondo [...] Perfino suor Alice nei sotterranei dell'ESMA poteva aggrapparsi a una filastrocca della sua infanzia per non impazzire. Sì, i mondi invisibili della musica possono salvarci; soprattutto il perfetto concerto tra voce e espressione del viso che si sviluppa nel canto o nelle narrazioni orali. (PUG03: 215)

Oltre a spiegare le motivazioni dietro l'uso dei frammenti lirici, l'autrice riassume gli esempi di oralitura nei racconti dell'opera. Nel primo Novecento nell'estremo sud del Cile le canzoni di protesta si alternano con strofe di canzoni popolari piemontesi intonate da una suora missionaria.⁵²⁶ Un altro racconto ambientato in un convento seicentesco si apre con la traduzione italiana di una ballata lombarda e contiene strofe di canzoni dialettali e

⁵²³ Per esempio l'emblematica «Cento lire io te li do, ma in Mèrica no, no, no...» (PQD02: 67, 75).

⁵²⁴ Due canzoni dialettali legano tra di loro due personaggi, la bisnonna Catterina Cerutti e la nipote Corazón Bellati (PQD02: 65-66, 300). Non sono tradotte, a parte pochi indizi nella narrazione che le circonda, il che accentua l'effetto di misteriosa intimità. Nota Sulis (2013: 411): «Corazón è l'eredità delle donne che hanno preservato la storia familiare femminile nella forma del racconto orale, secondo un imperativo etico reso esplicito da Venturina in Italia e da Catterina in Argentina.»

⁵²⁵ Varie canzoni mescolano l'italiano al dialetto (PQD02: 166) e allo spagnolo (PQD02: 136, 292). Numerose canzoni in spagnolo contribuiscono a descrivere l'ambientazione argentina del romanzo attraverso la musica. Una canzone di Violeta Parra viene citata esplicitamente (PQD02: 186-187) e non può mancare il tango, che oltre al titolo e alle citazioni tradotte all'apertura dei capitoli, appare anche sotto forma di inserzioni nel testo (per es. PQD02: 279).

⁵²⁶ PUG03 (31, 59, 72, 78). Il canto su *Prinsi Raimund* è registrato sotto titolo *Gli anelli* da Nigra (1888: 59-68). V. anche Bonamore Graves (1986: 33-37).

preghiere in latino.⁵²⁷ Altre storie contengono strofe italiane di ninne nanne e canzoni e una canzoncina infantile in francese.⁵²⁸

Il terzo autore che include nei suoi testi numerosi elementi di oralitura è Niffoi. In NVI99 le strofe cantate o poesie in sardo segnalano spesso momenti di maggiore coinvolgimento emotivo; per esempio il protagonista Nineddu invoca suo padre e suo nonno morti con versi in sardo, staccati dal testo, ma non corsivati, né tradotti.⁵²⁹ Ancora altre perdite sono accompagnate dagli intertesti in *limba*: Tzellina, il primo amore di Nineddu che ha deciso di prendere i voti, dà l'addio al ragazzo con una lettera contenente una poesia e il fratello di Nineddu lo ricorda dopo la sua scomparsa richiamando esplicitamente strofe da lui cantate.⁵³⁰ Anche la nonna al momento di morire si congeda da Nineddu con un lungo discorso in sardo, ma a differenza degli altri intertesti citati, esso è tradotto pressoché letteralmente in italiano.⁵³¹ Mentre la funzione principale delle formule di oralitura "preconfezionata", come strofe e poesie, è evocare il repertorio delle tradizioni orali con tutte le connotazioni che comportano, gli intertesti non prefabbricati, come l'addio di Tzellina e le ultime parole della nonna, sono funzionali alla trama e infatti vengono tradotti. Ne è conferma anche l'introduzione della pratica – che diventerà sistematica in NVSo6 – di porre una strofa sarda non tradotta alla chiusura dei capitoli: solo eccezionalmente queste chiusure esornative sono tradotte nel testo.⁵³²

In un'occasione nel NVI99 Niffoi fa esplicitamente riferimento alle tradizioni orali legate al folklore sardo. Si tratta del rito di guarigione eseguito da una strega per salvare il fratellino del protagonista Nineddu, in

⁵²⁷ PUGo3 (83, 104, 108, 112-118, 124, 126-127), cfr. Svampa (2007: 241); Nigra (1888: 329-331).

⁵²⁸ Si tratta della storia della figlia di Galileo Galilei diventata suor Maria Celeste (PUGo3: 157-158, 171) e quella della monaca francese realmente esistita e uccisa dalla dittatura argentina (PUGo3: 137).

⁵²⁹ I versi sardi dedicati al padre richiamano il titolo del romanzo: «Le donne infazzolettate e tremule dentro i loro scialli da lutto, lo piansero con lacrime antiche, salmodiando quei resti infilati nel vestito di velluto buono, che aveva preso il colore prugnoso del viso di mio padre. E babbu meu babbu meu, / babbu de pacos annos, / cotiande as agabbau / su viazu e sos ingannos.» (NVI99: 180) I versi dedicati al nonno alludono alla sua abitudine di cantare: «O mannoi! Manno! meu! / Manno! mannu, mannoi caru e de amore! / Cantami galu cantones chene musica [...]» (NVI99: 40).

⁵³⁰ Le parole di addio sono reiterate in italiano, la poesia no: «In fondo alla busta su una striscia ritagliata da un quaderno, Tzellina la monaca, Tzellina l'amore cieco e perduto, [...] aveva scritto poche parole per cercare a modo suo di darmi la rotta sul mare degli inganni che è l'esistenza. Su tempus colau est pesante che tronu, / e su chi depet bènnere lepiu che i sa preda, / solu su presente est lepiu che i sa seda / e durche comente su vinu vonu. / Adiosu Ninè, addio da chi ti ha voluto bene e sempre pregherò per te. Adiosu dae chie di cheret bene / e sèmpere at a precare pro tene.» (NVI99: 95-96) Cfr. «ho sentito, come quando ero piccolo, la voce di Nineddu che cantava: Addurudduru, frade meu adorau / dae custu mundu mi nde chergio irmentica [...]» (NVI99: 196-197)

⁵³¹ «Nonna Frantzisca [...] voleva parlare in fretta e subito [...] per pronunciare dopo tanto tempo le sue ultime parole: «Izu mè, mannai si nd'est morinne, ma no est istada mai ne macca e ne indimoniada. Ammentadinne sèmpere chi, in custu munnu chi brincat e abbòchinat chene gabale, sa menzus cosa est a istare a sa muda e a badiare. Azuda a mannoi, Ninè, azuda a mannoi chi non b'at cumpresu e troppu àt suffriu. Figlio mio è arrivata l'ora. Mannai se ne sta andando, ma sappi che non è stata mai né pazza né indemoniata. Ricordati sempre che, in questo mondo di gente che sbraita e urla senza motivo, la cosa migliore è starsene zitti ad osservare. Stai vicino a mannoi Ninè, aiutalo e consolalo, perché poco ha capito e troppo ha sofferto. Arrivederci in cielo Ninè».» (NVI99: 155-6)

⁵³² Anche qui Niffoi usa le strofe per descrivere la morte: «Arrivò, la preda, e aveva il muso largo e umido di Su Gurturgie che, [...] sentì una voce che lo chiamava, e girò come una trottole su se stesso, in cerca di un posto morbido dove cadere [...] E cantat su pisinache / e cantat sa monteddada, / sa vida de unu rimitanu est agabbada. / E canta lo scricciolo e canta l'averla, la vita di un ruffianu finisce in burla.» (NVI99: 132) Altri versi non sono tradotti, per esempio NVI99: 119, 125, 152, 168, 177, 186, 190.

fin di vita, a seguito una caduta dalle scale. Quando i medici dell'ospedale di Noroddile si arrendono e lo mandano a casa a morire, la nonna fa chiamare Cischedda la fattucchiera, che viene a liberarlo dal maleficio con la sua «taschedda di pelle di capra con polveri, erbe e unguenti, [...] al collo e alla cintola sonazos e sonazedos»:

- (38) Cantava, la fattucchiera nella discesa della pietraia, accompagnata dalla musica dei campanacci e dallo scalpiccio dei ferri che scintillavano sulla ghiaia quarzosa, cantava:

Adduruduru adduruseddu,
andande sémusu a sarvare unu pitzinneddu,
unu pitzinneddu minore
ch'est già in francas de s'astore,
adduruduru pitzinnu minore. (NVI99: 161)

Intervallate da altre strofe analoghe, le pagine successive riportano una descrizione dettagliata delle cure magiche somministrate dalla fattucchiera, che riescono a risuscitare il bambino. Gli intertesti non sono tradotte, ma sono comprensibili nel contesto grazie alle riprese di alcune parole nella narrazione in italiano che circonda le strofe.⁵³³

Il primo verso del canto della fattucchiera *adduruduru adduruseddu* torna nelle opere successive di Niffoi con leggere variazioni. In NVSo6 due intertesti lirici in sardo, alla chiusura di rispettivi capitoli cominciano con la formula *a duru duru*.⁵³⁴ Inoltre, la cantilena è legata agli affetti familiari e ai rapporti con bambini sia in NVSo6, con la citazione di *a duru duru duruseddu*, sia in NPA09, in cui un intertesto lirico si apre con *adduru duru*.⁵³⁵ Ne evoca il ritmo e i suoni anche il correggionale Fois, autore molto più parsimonioso degli elementi di oralitura sarda:

- (39) Quella notte bisaju Gungui si fece tre o quattro giri di ballu tundu sul mio letto seguendo il *duru duru* della pioggia sulle tegole. (FSD99: 51)

In questa narrazione onirica, Fois accosta i versi della cantilena alla tradizionale danza circolare *ballu tundu*, ma solo *duru duru* è corsivato nel testo (scelta peraltro eccezionale), forse per segnalare la differenza tra il riferimento ai *realia* concreti e la citazione collettiva delle tradizioni orali, per di più utilizzata nel senso metaforico per ricordare il rumore cadenzato

⁵³³ Per esempio *astore* che precede nella narrazione le prime strofe già citate: «Prima di salire sulla mula, [la fattucchiera] pisciò tre volte in cerchio intorno alla carcassa di un astore, che era quello che abbrancava i bambini e li lanciava come sassi tra i botri dell'altipiano di Iscurulè.» (NVI99: 161)

⁵³⁴ Alla fine del capitolo sul fidanzamento della protagonista Mintonia: «Canta, mannai, canta! A duru duru durudai / chi s'amore de custos zovaneddos no morgiata mai / menzus si morgiata sa regina e su re / a duru duru durusè.» (NVSo6: 62). Alla fine del capitolo su una vendetta sanguinosa: «Canta, mannai, canta! A duru duru a lu cantare / su modo nostro de nos vendicare / su modu connotu de sapunare s'offesa / in punta e lesorgia a manu tesa. / A duru duru a lu cantare.» (NVSo6: 175)

⁵³⁵ «Nonna Maria mi prese in braccio poche volte, il tempo di cantarmi qualche malinconico "a duru duru duruseddu" e di regalarmi per sempre i suoi occhi misteriosi color mallo di noce [...]» (NVSo6: 37). «Se la baciava e se la cantava, quella creatura, andando avanti e indietro sul tavolato che rimbombava sotto gli scarponi chiodati. Adduru duru a custu pitzinneddu / izzu de una butecchera e de unu prideddu / adduru duru a custu pitzinneddu. Lo cantava come un padre qualunque, dimentico dei voti fatti e dei peccati commessi. (NPA09: 65-66)». Che il bambino sia il figlio (*izzu*) della bottegaia (*butecchera*) Maria Vola-Vola e del prete (*pride*) don Ottavio è spiegato altrove nel testo.

della pioggia. Le occorrenze dei versi nelle opere dei due autori, seppur prive di traduzioni o commenti espliciti, evidenziano gli usi diversi di *duru duru*, diffuso in varie parti dell'isola come ninna nanna, filastrocca o cantilena che accompagna il girotondo infantile.⁵³⁶

Niffoi dunque adotta la pratica di terminare i capitoli del romanzo con una strofa in sardo, staccata dal corpo del testo, non corsivata. Occasionali in NVI99, diventano una costante – 18 capitoli su 20 – in NVSo6 sotto forma di citazioni cantate dalla nonna (*mannai*) della protagonista-narratrice Mintonia. Certe volte le strofe di filastrocche o poesie popolari riassumono le vicende del capitolo, altre volte appaiono puramente ornamentali.⁵³⁷ L'autore sardo non traduce, né commenta il significato delle inserzioni: esse sembrano piuttosto fungere da ammiccamento al lettore isolano, in grado di condividere la competenza linguistica e culturale. Tuttavia, più rilevante del significato letterale delle strofe appare la celebrazione della tradizione della poesia orale e la sua trasmissione femminile dalla nonna Gantina a Mintonia (v. § 5.2.2.).⁵³⁸ Lei a sua volta la tramanda alla nipote Itria, che darà voce alla storia della zia attraverso la lettura dei suoi quaderni.⁵³⁹

Nei primi due romanzi di Niffoi esaminati, gli elementi di oralitura hanno un ruolo fondamentale, mentre in NPA09 la loro presenza si riduce alla citazione di *duru duru* (v. sopra) e di un'altra filastrocca infantile, questa volta tradotta a piè di pagina. L'uso di questo nuovo strumento peritextuale appare in linea con la scelta di allegare al romanzo anche un glossario. La traduzione in nota sembra spiegabile anche per fattori semantici: la filastrocca ha una certa funzionalità nel racconto, in quanto il suo significato è collegato all'amore clandestino tra Nemesio, uno dei due protagonisti, e Columba, la moglie del suo miglior amico.⁵⁴⁰

Il percorso di Fois sembra opposto: i frammenti lirici sono assenti in FSC98 e FSD99 (a eccezione del *duru duru*), mentre in FMV06 sono inclusi

⁵³⁶ Rubattu (2001). La collezione della Regione Sardegna tra i canti monodici ne contiene più versioni registrate di varia provenienza (v. La Sardegna Digital Library).

⁵³⁷ Per es. alla fine del capitolo in cui si racconta come Mintonia impara a leggere e scrivere: «Canta, mannai, canta! Mintonia, Mintoniedda / como chi iscis a leghere e iscriere / ma pro no soffrire / depes imparare a bolare» (NVSo6: 46). Altri intertesti di chiusura in NVSo6: 23, 54, 72, 81, 90, 100, 103, 113, 121, 126, 133, 140, 151, 157, 161, 175, 179. Alcune strofe sono in italiano.

⁵³⁸ «Di tanto in tanto accostavo l'orecchio alla bocca del pozzo e mi sembrava di udire il gorgoglio di presenze lontane: voci lamentose che masticavano parole incomprensibili: "Tugalù mì nirza cajone mica, licanu nor bota dolore in terra". Erano i miei antenati che volevano dirmi qualcosa e io non riuscivo a capire. Solo le ultime parole erano chiare e precise, [...] dolore in terra.» (NVSo6: 143). La tradizione del canto è più volte commentata: «Lei che aveva già capito quanto c'era da capire di questa vita e la girava sempre a cantare in poesia» (NVSo6: 103), «Vorrei avere mannai Gantina accanto a me per cantarmi una delle sue filastrocche e addormentarmi. Quando sono andata a salutarla e rimasta in silenzio e mi ha cantata con gli occhi l'ultima filastrocca. Chiudo le palpebre e la chiamo: vieni, mannai, vieni! Eccola, la vedo che spunta dal buio del mare e sale una scala di prata e fiori. Tonia, Tonia / ciocula bodi / ciocula ciena / in s'abbasanta orgiu e avena.» (NVSo6: 178).

⁵³⁹ «Tzia Mintonia Savuccu [...] quando lei era piccola le aveva sussurrato all'orecchio una filastrocca: Itria, pitinna minore / sa vortuna una die ata arribare / dae s'ala l'e su coro / pro d'acher ammentare e ballare / Itria pilos de oro.» (NVSo6: 24-25)

⁵⁴⁰ «Quando risalirono in cucina, Nemesio, per appacchiare il bambino, se lo prese sulle ginocchia e iniziò a dondolarlo battendo i tacchi per terra e tenendolo per le mani. Lo lasciava andar giù giù di spalle, poi lo ritirava su canticchiando: Serra serra / palas a terra / palas a muro / tziu Nemesio / su votu cherete / e a mama puru.¹ [...] 1. "Sega sega / spalle a terra / spalle al muro / tziu Nemesio / il voto vuole / e mamma pure".» (NPA09: 141) Nemesio è tornato in Sardegna per la sua campagna elettorale.

quattro intertesti in sardo, alcuni di lunghezza notevole. Il primo consiste di versi recitati dalla Vergine, la quale appare nel sonno a consolare Antioca, incinta del futuro figlio Samuele, il protagonista del romanzo.⁵⁴¹ La strofa non è tradotta, ma la competenza della Vergine di parlare sardo viene sottolineata da un commento metalinguistico. Il secondo invece è una lunga predica di un prete, che argomenta perché il protagonista nascituro dovrà chiamarsi Samuele, nonostante le proteste dei genitori.⁵⁴² Anche se non si tratta di versi rimati, il racconto biblico del profeta può considerarsi un intertesto almeno parzialmente preconfezionato, il che fornisce un certo aiuto al lettore, dal momento che la predica non è tradotta. Sono invece tradotti gli altri due intertesti, che anziché rappresentare l'oralitura dialettale e popolare, costituiscono veri e propri riferimenti intertestuali poetici.⁵⁴³

Come i minatori sardi di Atzeni e i tonnaroti siciliani di Grasso, analogamente le *bigate* (filandine) friulane e venete di Bartolini intonano canzoni come segno dell'identità collettiva e dell'appartenenza a un gruppo. In BSB99, viene descritta la bravura nel canto della madre del narratore autobiografico, Olga Bau. Una volta in filanda, le canzoni assumono inoltre un ruolo importante nell'alleggerire il lavoro faticoso e maleodorante:

- (40) in filanda, *taulòn* o bacinelle che fossero, si cantava: tanto (in estensione temporale) quanto durava la giornata; tanto (in varietà di temi) quant'era il repertorio debitamente alternato dal sacro al profano [...], provando sollievo da un cantare così corale, ma anche ostentandolo in orgoglio e contrassegno di classe:

*Ne dise bigate
che sempre spussemo
per questo cantemo
che passi l'odor.*

E mia madre sarà anche stata disastrosa come *ingroppine*, l'avranno rispedita non si sa quante volte al *taulòn* [...], ma a cantare era brava: una voce che se le tirava dietro

⁵⁴¹ «Io ci sono, dice la Vergine, e fra l'immenso numero delle anime imploranti ho scelto proprio te, Leporeddu Antioca in Stocchino. [...] Creaturedda iscaminada / in su bentu l'e su destinù, / a ti torrare in caminu / deo pro custu so falada, recita la Vergine che, perennemente infiammata dalla Pentecoste, sa parlare tutti i linguaggi parlabili.» (FMV06: 29) I versi sono staccati dal testo e di carattere minore.

⁵⁴² «Che lo chiameranno Samuele l'ha deciso prete Marci: - Samuele fit unu balente 'e Deus. Ca sa chistione fit chi cada borta chi su Pópulu de Israele non manteniat su Pattu chi ajat fattu chin Deus, de Lu tennere in contu supra 'e tottus, Deus lu fachiat iscrabu de àttera zente finas a cando non si nde penetiat. [...] T'appo contau cust'istoria pro ti narrere chie fit Samuele: un òmine bonu e meda, meda caru a Deus... Bie tue si ti paret cosa de nudda... Felice abbassa la testa, e martoria il bonette: - Con rispetto, - sussurra. - Ma noi avevamo pensato di chiamarlo Basilio.» (FMV06: 32-33)

⁵⁴³ Il primo è il lamento funebre *O tristu fatale die* di Bonaventura Licheri (v. Colomo 2008: 27-30), di cui Foix ne cita due versi e li traduce contestualmente nella narrazione: «“A mie toccat su piantu, a mie su sentimentu...”». A lei [madre] spetta di piangere perché il morto è suo, perché in questo nuovo travaglio sussiste l'unica speranza di beffare la morte.» (FMV06: 53) Il secondo è una strofa del poema scritto da Angelo Sulas (1967) in onore di Samuele Stocchino, il protagonista del romanzo e un bandito realmente esistito. La poesia (staccata dal testo e di carattere minore) contribuisce ad accentuare il conflitto tra i sardi e gli italiani continentali, perché il prefetto incaricato a catturare Stocchino descrive i versi come una non-lingua e riceve una traduzione parziale dal suo assistente. «Stocchino, da solo, poteva fare tutto quello che ha fatto? Ma come ha scritto quel poeta: Como nessi no tenzo s'orriolu / de dare attentu a sa tanto istimada: / de cussa razza de sos traitores / devo distruer manoos [sic] e minores. A sua eccellenza il prefetto Gandolfo pare di udire una lingua che non è una lingua. Chi parla in questo modo è sicuramente pericoloso. Al suo assistente con i baffetti invece, pare di leggere i resoconti ciceroniani sui pelli: - Vuole dire ... - spiega, - che libero dagli affetti ora è libero di colpire senza temere ritorsioni.» (FMV06: 165).

tutte, un orecchio che, sentita la canzonetta dal girovago del mercato del martedì, la ricantava precisa (BSB99: 50-51)

Il canto corale aiuta le filandine a sopportare la fatica e lo sfruttamento da parte dei padroni (cfr. § 5.1.2.): infatti come risposta, dalla direzione «poteva anche arrivare un urlato: *Basta cantar, e che le lavori mejo, invesse*».⁵⁴⁴ Eppure alla fine le *bigate* indicano uno sciopero facendosi forza con il canto di protesta, un canto consolatorio.⁵⁴⁵ Come gli altri elementi friulani e veneti, Bartolini segnala gli intertesti lirici con il corsivo e, nel caso di strofe intere, le distacca dal corpo testo. Per esempio, per descrivere l'ampiezza del repertorio di Olga, vengono citati i titoli o i primi versi di varie canzoni:

- (41) Dentro questo sistema già molteplice di combinazioni, mia madre poteva scegliere: dall'arcadico del *Dove vastu, bela bruneta / sola soleta in mezzo al pra*, al tragico del *Passo e ripasso* dove, a passare e a ripassare, è la fidanzata morta; dal racconto nero di Pierina la quale, dopo essersi promessa a Bastiano (*giovinetto belo e sano/ e sincero dell'amor...*) cedeva ad altro, colpevole amore (BSB99: 51-52)

Le filandine non cantano solo canzoni dialettali venete, ma intonano anche arie d'opera lirica in italiano. L'esotismo e l'alterità delle parole del libretto dell'*Otello* verdiano alle orecchie delle operaie friulane e venete è messa in rilievo da un commento metalinguistico. Benché non si capisca il loro significato, le parole di una musica cantata possono emozionare lo stesso.⁵⁴⁶ Anche altri autori inseriscono riferimenti intertestuali provenienti dai libretti di opera lirica, dalla musica leggera, dalle canzoni popolari e dai canti sacri in italiano o in altri dialetti. Il *carbunè* genovese Paride canta la *Cavalleria rusticana* in MRD98,⁵⁴⁷ Camilleri fa canticchiare a Montalbano la canzone romana *Lella*,⁵⁴⁸ e Siti riporta i versi del lamento di *Sette spade* in dialetto siciliano nella descrizione del Venerdì Santo a Pantalica.⁵⁴⁹

Nonostante l'uso degli elementi di oralitura sia particolarmente diffuso nelle opere plurilingui di ambientazione storica più o meno remota, anche le opere che descrivono una dialettalità contemporanea fanno ricorso agli intertesti lirici. In LCG11 Andrej Longo fa risaltare nel testo strofe cantate da una donna alla festa di Santu Vito Liberatore, il santo patrono del paese, per dare voce al presentimento di Giovanni per la fine del suo matrimonio con

⁵⁴⁴ BSB99: 51.

⁵⁴⁵ «*Consolànsi. Cjantàn* prima che tutto - fatica e sfruttamento, ingiustizia e privilegio, i mezzadri a sfangare in campagna, i loro padroni sulle sedie del Caffè Centrale a leggere il giornale - riprenda eguale. Ma non proprio tutto se, nel 1907, nel 1908, gli anni di Giolitti, le filandine scendono in piazza. [...] *Uno e coranta al giorno / se no, no lavoremo / e sciopero faremo / per tutta la città*. E lo cantavano forte finalmente, pestando gli zoccoli sui masegni di piazza, mentre la Signoria restava a osservarle da sotto la pensilina a fiorami di ghisa del suo Caffè Centrale. *Ma cossa vole mò, l'ste bigate, de più de quel che le cjapa? Uno e coranta al giorno*, intanto volevano.» (BSB99: 63). L'esortazione «*Consolànsi. Cjantàn*» è presente già romanzo precedente (BIF97: 78-90), v. § 6.2.1.

⁵⁴⁶ BSB99: 52.

⁵⁴⁷ «Paride canta ancora a fil voce [...]: «Lola c'hai ddi latti la camisa, sì Bianca e rossa come una cerasa, beatu chi tta datu u primo vasu...». Anche Paride è stato a teatro ieri sera [...].» (MRD98: 95).

⁵⁴⁸ «Ebbe il tempo di cominciare a canticchiare: «E te lo vojo dì / che sò stato io...».» (CLM96: 51)

⁵⁴⁹ «io seguendo la processione sono arrivato sul sagrato della chiesa 'figlia', dove già i fedeli cantavano il lamento delle sette spade; [...] «Matri afflitta comu torni, | ca pirdisti lu to amuri? | Lu circasti ppi tri jorni | ccu gran pena e gran dulari; | lu truvasti l'ntra lu Tempju, | unni dava granni esempiu. | Chista fu la terza spata, | o gran Matri Addulurata».» (STP06: 146)

Rita. Oltre che per l'ambientazione, le strofe servono dunque per esprimere la carica emotiva di Giovanni, tormentato da difficoltà economiche e familiari, che sull'orlo della rottura con la moglie Rita le chiede di ballare insieme ancora una volta, «pì li tempi passati». ⁵⁵⁰ In un racconto precedente (in LDIO7) Longo scandisce la descrizione di una serata in discoteca con strofe cantata in napoletano, staccate dal testo e corsivate (non tradotte, ma accessibili al lettore non dialettologo):

- (42) La discoteca è ancora mezza vuota. Quelli che ci stanno mi pare gente a posto. [...] Sto più rilassato. Ci mettiamo a ballare.

Nun parlà che parl' a fà?

Tu 'a penzà sul' a ballà.

Allora abballa e nun penzà,

abballa senz' 'e te fermà.

Che dici, Vanè, ci beviamo una cosa? (LDIO7: 17)

Per ben sette pagine si alternano la narrazione, le strofe e il discorso diretto: gli intertesti lirici sono 14 e si ripetono nelle serie di tre. ⁵⁵¹ Gli intertesti, insieme agli elementi del parlato regional-popolare del dialogo e della narrazione, danno al testo un ritmo e una forte impronta orale. Le strofe non servono solo ad ambientare il racconto, né hanno una funzione unicamente esornativa, bensì riflettono in qualche modo un monologo interiore del protagonista, preoccupato per le attenzioni indesiderate che l'appariscente fidanzata potrebbe attirare (presentimento che s'avvererà nella storia). Sono come un invito ad abbandonarsi alla musica e alla spensieratezza per dimenticare almeno per un po' la preoccupazione per la prepotenza di un boss locale. Nel secondo racconto della stessa raccolta una strofa dialettale (corsivata e staccata dal testo) rievoca nostalgicamente il passato del protagonista Saverio, un ex cantante di popolarità locale, che vede la sua carriera andare in fumo per la droga e i debiti con la camorra. ⁵⁵²

Infine, va notato che l'uso dello spagnolo negli intertesti lirici e il loro commentario metalinguistico non si limita ai casi già citati delle espressioni di identità bilingue in Pariani. La musicalità dello spagnolo attira anche Fois, che in FMVo6 ritma la narrazione di un'insolita lezione di ballo alla caserma dell'Arma dei Carabinieri di Arzana con versi di tango cantati da Hipólito

⁵⁵⁰ Le strofe sono staccate dal testo, ma non sono corsivate: «Na femmina accuminciò a cantare cu na voce delicate ca pareva na negna pì sognare. [...] Giovanni la pigghiai pì mano. Essa dicette a li piccinni di restà assittati e annai appriesso a lu marito ne la piazza, ca già si steva regnenno di ommini e donne ca ballavanu. / M'aggia faci na canzuni pì chi nun conta niente / cantò la femmina ncopp'a lu palco cu na voce ca squassava lu core. / M'aggia faci na canzuni pì chi nun tene denari, / pì chi nun tene ammore ma sulamente pinzieri. Giovanni la strignette a na manera ca nun l'aviva mai fatto. Teneva lu presentimento ca chella era l'ultima vota ca ci capitava.» (LCG11: 129-131). Essendo il romanzo di Longo caratterizzato da un mistilinguismo profondo, questi intertesti non si possono considerare inserzioni a livello linguistico. Tuttavia l'autore ne mette in risalto il potere evocativo.

⁵⁵¹ Seguono «Nun penzà che pienz' a fà? / Tu 'a penzà sul' a sfucà. / Allora abballa e lassa stà, / abballa senza prutestà.» e «Nun magnà che magn' a fà? / Tu 'a penzà sul' a sfizià. / Allora abballa e nun scuccià, / abballa senz' 'e te fermà.» (LDIO7: 17-24). Cfr. Dardano (2010: 14)

⁵⁵² «Un matrimonio, una cresima, un compleanno, tutti volevano a Saverio, tutti mi cercavano, [...] e io andavo [...] e quando attaccavo a cantare li lasciavo tutti schiantati. *So' ll'uocchie tueie / che m'hanno fatto 'nnammurà, / so' ll'uocchie tueie / che n un me fanno cchiù durmì.*» (LDIO7: 27).

Lázaro.⁵⁵³ In SSN94 Siti inserisce nell'episodio del viaggio in Guatemala del protagonista-narratore autobiografico una strofa di una canzone del cantautore cubano Pablo Milanés.⁵⁵⁴ Maggiani inserisce in MRD98 una suggestiva canzone in lingua spagnola cantata dai giovani preti per dare addio al missionario genovese Giacomo. Oltre alla carica emotiva del momento della partenza, la canzone veicola una riflessione sulla fede vacillante di Giacomo.⁵⁵⁵ Corsivata e staccata dal testo, la canzone è ripresa varie volte nel testo come un *leitmotiv*, accompagnata da una traduzione parziale o completa in italiano.⁵⁵⁶ La canzone in spagnolo segna la trasformazione di Giacomo e il passaggio dalla prima parte del romanzo, ambientata a Genova, alla seconda, che racconta la storia del giovane prete missionario su un'isola del Pacifico (v. § 5.1.2.).⁵⁵⁷

Infine, un caso particolare è l'uso degli intertesti spagnoli nel racconto *Il demonio è cane bianco* (in ABM96). Il giovane protagonista Luisu, durante il suo primo viaggio in città (Cagliari), sente una voce recitare parole a lui incomprensibili, mentre osserva meravigliato i signori spagnoli:

- (43) I baroni passeggiano fuoriporta in carrozze rosa, turchesi e ciclamino. [...] Una voce vola fuori da un finestrino aperto – No se puede dormir me levanto. No hay nadie. Probablemente rayos de la luna. Y no se puede conciliar el sueño. Parece que alguien golpeará la [sic] puerta. Me levanto de nuevo, abro de par en par, el aire me da de lleno en la cara, pero la calle está completamente vacía. Sólo se ven las hileras de árboles que se mueven al ritmo del viento...
«Sembrano trilli di rondine» pensa Luisu e cerca di vedere dentro la carrozza [...]. Il viso serio, attento, cupo, di un uomo che ascolta. Dal finestrino vola una voce di donna: – Nada podrá apartar de mi memoria la luz de aquella misteriosa lámpara, ni el resultado que en mis ojos tuvo, ni la impresión que me dejó en el alma... [...] le parole sconosciute si perdono nell'aria. (ABM96: 52-53)

⁵⁵³ I versi sono corsivati e staccati dal corpo testo: «Yo la quería con toda el alma. – Senza mai staccare i piedi da terra. Eh, maresciallo, lei li stacca. Es tan grande el dolor que no puedo llorar! – Piano e non si guardi i piedi. [...] Hipólito Lázaro continuava a cantare...» (FMV06: 183).

⁵⁵⁴ «Sciacquarsi la gola e sputare il liquido rosa pallido fuori dal finestrino, morbido come una canzone di Pablo Milanés: “rompe todos mis esquemas, no confiesa ni una pena | no me pide nada a cambio de lo que da...”» (SSN94: 564-565). Oltre a contestualizzare la narrazione racconto, sembra alludere alla storia d'amore tra il personaggio Siti e il guatemalteco Hochy.

⁵⁵⁵ «i compagni del Seminario Arcivescovile salutavano Giacomo che partiva. [...] L'ultima di queste canzoni era in lingua spagnola e sulla bocca dei futuri sacerdoti appariva in qualche modo sconcertante [...] Ha chiesto che fosse ripetuta e così ha potuto unirsi al coro. Non ricordava tutte le parole, e ha cantato soltanto i versi d'inizio: *Adiós con el corazón / que con el alma no puedo, / al despedirme de ti, / al despedirme me muero. / Tu serás el bien de mi vida, / tu serás el bien de mi alma, / tu serás el pájaro tinto / que alegre canta por la mañana ...* poi, muto, ha lasciato che le voci dei suoi compagni gli si stringessero d'attorno.» (MRD98: 124-125).

⁵⁵⁶ «Giacomo non capisce come sia possibile che il cuore possa fare qualcosa che l'anima non può, ma a differenza dei suoi compagni, non ritiene pericolosamente blasfemo il sentimento di morte per una separazione. Giacomo non è dotato di una robusta costituzione dottrinale perché è sinceramente, intimamente, un giovane sacerdote ateo. [...] *Addio con il cuore / perché con l'anima io non posso, / a separarmi da te, / a separarmi da te io muoio. / Tu sarai il bene della mia vita, / tu sarai il bene dell'anima mia, / tu sarai il pettirosso / che allegro canterà nel mio mattino...*» (MRD98: 125-126).

⁵⁵⁷ A Moku Iti Giacomo viene invece accolto dai kanaki con una canzone nella loro lingua (tradotta in italiano) (MRD98: 253-255), e conoscerà Lucy, la figlia del re che si esibisce sia in lingua “anglé” e sia in lingua autoctona (ivi: 309, 325, 392). Alla morte del re John, due mondi s'incontrano attraverso le tradizioni canore: il suo ultimo viaggio è accompagnato sia dal canto dei kanaki (ripetuto in italiano) sia da quello del prete Giacomo in latino: «[U]no dopo l'altro presero a intonare il canto pagano del re morto. *Yari au malua / Yari au malua / Trascinatemi piano, trascinatemi piano / io sono il campione della vostra terra...* [...] Giacomo spinse fuori dalla sua bocca un alto grido di lamento che una sillaba dopo divenne il canto cristiano dei morti *Dies irae, dies illa, / solvet saeculum in favilla...*» (ivi: 355)

Si tratta di poesie del poeta cileno Nicanor Parra (fratello della cantante citata da Pariani): i primi versi – in parte riordinati rispetto all’originale – provengono dalla poesia *Nadie* e la seconda citazione dal poema *Se canta al mar*.⁵⁵⁸ Il riferimento intertestuale poetico non viene esplicitato, i versi non sono tradotti né spiegati dall’autore: al contrario si commenta metalinguisticamente l’effetto estraniante delle parole su Luisu che le descrive come “trilli di rondine”. Attraverso le citazioni Atzeni riesce a legare in modo sorprendente una leggenda sarda ambientata nell’epoca spagnola (1479-1713) e una poesia moderna sudamericana, scelta per omaggiare il poeta cileno. Il legame viene rafforzato dall’episodio della scoperta del mare da parte di Luisu, ragazzino venuto dall’entroterra barbaricino, che ricalca l’esperienza analoga del poeta cileno, nato e cresciuto nelle zone montuose del Cile.⁵⁵⁹ Come Luisu non ha bisogno di capire il significato delle parole nuove riferite a quell’entità misteriosa per apprezzarne il suono, anche il lettore può semplicemente godersi la musicalità della lingua spagnola senza capirla o scoprirne il riferimento intertestuale. Questi riferimenti in Atzeni sembrano dovuti alla motivazione estetica di Grutman (§ 2.2.).

5.2.2 ASPETTI PAREMIOLOGICI E FRASEOLOGICI

Nella sua descrizione della comunità di pescatori siciliani in GPZ01, Grasso accosta agli altri elementi di oralitura (orazioni, canzoni e filastrocche), anche un proverbio dialettale, tradotto in nota finale. Non sorprende che anche nelle opere di altri autori, come Pariani, Niffoi e Bartolini, che abbiamo visto frequentemente inserire nelle loro opere intertesti lirici, appaiano anche numerosi proverbi, in quanto entrambi i tipi sono chiari esempi di cultura orale. Come osserva Ong, i proverbi appartengono alla parte più resistente e meno soggetta alla variazione in una lingua.⁵⁶⁰ Dal punto di vista sintattico i proverbi sono enunciati autonomi di senso compiuto, come le normali frasi e i periodi. Tuttavia, la loro rigidità strutturale e relativa all’ordine delle parole, insieme alla semantica prestabilita e tematica, li rende una classe a parte.⁵⁶¹ Funzionalmente il proverbio appare come citazione o commento parentetico ed è stato definito come «una frase breve di forma lapidaria o sentenziosa, codificata nella memoria collettiva o tramandata in forma scritta, che enuncia una verità ricavata dall’esperienza e

⁵⁵⁸ La prima è inclusa in Parra (1969: 161-162), la seconda in Id. (1954: 41-43). Una terza citazione nel racconto di Atzeni riprende alcuni versi della poesia *Ultimo brindis* (ABM96: 54; Parra 1969: 141). Sulle citazioni di Parra e sull’influenza della letteratura sudamericana in Atzeni v. Farci (2014, 2015).

⁵⁵⁹ Il compagno di viaggio di Luisu, Emanuel Alabi, gli presenta il mare per la prima volta di notte: «- Cosa sono quelle luci? - Lamparas. Barche di pescatori.» (ABM96: 55) La parola *lamparas* della risposta di Alabi sembra richiamare «la luz de aquella misteriosa lampara» della poesia *Se canta al mar*, sopra citata. Nella stessa poesia Parra infatti racconta come un bel giorno a Puerto Montt sulle rive del Pacifico scopre il mare con suo padre: «Este es, muchacho, el mar.» (Parra 1954: 42).

⁵⁶⁰ Ong (2002: 138), cfr. «Oral formulaic thought and expression ride deep in consciousness and the unconscious, and they do not vanish as soon as one used to them takes pen in hand.» (ivi: 26)

⁵⁶¹ Soletti (2011: 1182-1183).

presentata come conferma di un'argomentazione, consolidamento di una previsione, ovvero come regola o ammonimento ricavabili da un fatto». ⁵⁶²

Sia l'aspetto didattico sia quello retorico di queste espressioni sono evidenti: il primo riguarda i consigli di vita e gli insegnamenti pratici su vari settori contenuti nei proverbi, il secondo è relativo alla loro potenza espressiva e alla loro capacità di esprimere in modo incisivo un parere o riassumere una visione del mondo attraverso la fissità formale e le analogie. I proverbi tramandano tradizioni principalmente orali legate alle attività e ai valori della società del passato, il che spiega il legame con il dialetto. ⁵⁶³ Benché si possa criticare «il tenace pregiudizio che considera i proverbi deposito della saggezza popolare, cristallizzata in forme immobili e ricorrenti, e che guarda alla cultura popolare per cogliere l'anima schietta del popolo con il suo bagaglio di valori di moralità condivisi dalla collettività», ⁵⁶⁴ è innegabile la funzione dei proverbi nel tramandare di generazione in generazione un codice di comportamento e di sapere tradizionale.

Altri esempi grassiani dimostrano che i proverbi vengono utilizzati come commenti conclusivi su una situazione, con un appello alla conoscenza collettiva e condivisa. In GDI05 i tentativi della protagonista Memi (Ciane) Santelia di ribellarsi al potere dei mafiosi locali vengono da questi liquidati con il proverbio *acqua furiosa picca dura*, accompagnato dalla traduzione letterale in italiano e da un commento metalinguistico che ne esplicita l'origine isolana. ⁵⁶⁵ Allo stesso modo in GBM97 la relazione tra due personaggi (Tano e Stinca) è commentata dalla voce narrante, segnalata sia dal corsivo sia dalle virgolette e tradotta immediatamente tra parentesi:

- (44) “*L'amureddi si cogghiunu in mezzu a li spini*” (le more si raccolgono tra le spine) come dire che se la voleva doveva sopportare questo e altro. E infatti Tano da trent'anni sopportava tutto di lei, anche il fatto che andasse con chi le capitava senza fare distinzione d'età o d'altro. (GBM97: 121)

Altri proverbi sono trattati da Grasso con un approccio meno didascalico: i proverbi o sono solo in parte in dialetto e per quella parte tradotti, ⁵⁶⁶ o sono resi in italiano senza che la forma originale dialettale diventi però irriconoscibile. Queste forme sono accomunate da elementi di metalingua che le circondano per segnalarne la natura preconfezionata.

⁵⁶² Lapucci (2006: VII). Il proverbio è sinonimico a ‘detto’, ‘adagio’, ‘apoftegma’, ‘precetto’, ‘aforisma’, ‘sentenza’ e ‘massima’, da un lato, e a ‘modo di dire’, dall'altro. Da quest'ultimo si distingue «per la forma rigida che lo lascia fuori dal periodo in cui viene a trovarsi, come una frase a sé stante, un'appendice, una premessa o un inciso». (ivi: VIII).

⁵⁶³ Franceschi (2004: XII, XIV-XVIII), Soletti (2011: 1183).

⁵⁶⁴ Soletti (2011: 1183), che nota come i proverbi stiano scomparendo nella società e nella lingua contemporanea come riflesso al tramonto della cultura preindustriale e preinformatica (ivi: 1184).

⁵⁶⁵ «“Non bisogna perdere la testa, Candido... *L'Anima* ha ragione, la Santelia non si tocca almeno per ora... anzi bisogna darle sempre corda... [...] *acqua furiosa picca dura*, Candido non te lo scordare mai” fu la risposta del Procuratore Capo Anzaloro. Il Procuratore condivideva la prudenza de l'Anima riguardo alla Santelia, e con la citazione d'un proverbio siciliano, *acqua furiosa poco dura*, rassicurava Dolcemascolo sulle intemperanze, che si prevedevano effimere, della Santelia.» (GDI05: 146)

⁵⁶⁶ «A Terranova dicevano che il Gran Croce era come le lumache di Bulalà, *vucca duci e culu amaru!*, bocca dolce e culo amaro.» (GBM97: 139)

L'uso dei proverbi è particolarmente sbandierato nelle opere di Pariani, analogamente alle canzoni di evocazione nostalgica (v. § 5.2.1.). Anche Pariani fa pronunciare i proverbi dialettali ai suoi personaggi o alla voce narrante come commenti conclusivi che esprimono rassegnazione o accettazione di una situazione.⁵⁶⁷ I proverbi sono solitamente accompagnati da commenti metalinguistici o tradotti, almeno parzialmente. In PQD02 Mafalda Cerutti, una delle protagoniste, commenta la funzione delle formule proverbiali nell'interazione tra giovani fidanzati negli anni quaranta:

- (45) Ma non credere, Teresa, che ci prendessimo poi delle libertà sconvenienti, ché la troppa confidenza la fa perder la riverenza, per cui detto buongiorno-buonasera parlavamo subito del tempo e della salute: se la canta la merla semm föra dall'inverna, la scarlattina o l'ammazza o la rovina. Si parlava per proverbi, limitandoci a sorriderci, con quella mollezza che intanto ci sentivamo dentro... (PQD02: 173)

L'uso che Pariani fa dei proverbi è caratterizzato dalla forma mista dialettale-italiana e da un alto grado di fusione tra le varietà coinvolte. Nell'espressione trilingue dell'autrice sia il dialetto sia lo spagnolo forniscono materiale per proverbi, come si vede nel seguente esempio in cui la figlia riporta le parole del padre emigrato stagionalmente in Argentina:

- (46) «Quando memà gli faceva un rimprovero [...] le saltava dietro come un galletto: «Zitta, sacramegna. Som mi che guadagno la plata... Lo sapete cosa si dice in Mèrica? Che i dané son fatti per spenderli: uomo senza dané è 'na pianta morta in pé...» [...] «Ecco, parlava sempre della plata-di-qui, della plata-di-là... La plata es hecha para gastar: è così che avrà detto, pensa Corazón. (PQD02: 19)

Oltre alla battuta trilingue (*Som mi che guadagno la plata*) il brano contiene una resa (quasi) italiana di un proverbio in spagnolo (ripetuto dalla narratrice) e un altro in forma mista italiano-dialetto, seguiti da un commento sull'uso del termine argentino che indica il denaro. La commistione di italiano, dialetto lombardo e spagnolo creano una rete di corrispondenze che rende comprensibile il discorso, pur senza una traduzione intratestuale esplicita.⁵⁶⁸ Sulis infatti parla della «doppia interferenza del substrato dialettale e del superstrato spagnolo».⁵⁶⁹

Un'altra caratteristica di Pariani è ricorrere agli stessi proverbi in più occasioni, talvolta con leggere variazioni nel grado di dialettalità, creando così un repertorio fraseologico familiare a cui attingere da un'opera all'altra.⁵⁷⁰ I proverbi – sia dialettali sia italiani – sono segnalati nel testo con

⁵⁶⁷ Cfr. la forma mista italiano-dialettale, in cui la parola chiave viene glossata. ««Venivano i suoi frarelli, i cugini, il Pidrö che poi partì anche lui; dice il proverbio che gli uomini son come i scirés, le ciliegie: dove ne va uno, ga 'n van dés... e mepà offriva da bere a tutti, sorrideva [...]» (PQD02: 15), Il proverbio dialettale nella narrazione ripete quello italiano del DD: ««Qui a chi beve lo criticano parecchio, ma che vuole? Quando uno è vecchio, diventa matto.» Chi invigiss al s'anmattiss, è un detto delle mie parti: frase con cui i parenti di suor Assunta concludevano i discorsi su di lei.» (PUG03: 53)

⁵⁶⁸ Cfr. Ala-Risku (2010).

⁵⁶⁹ Sulis (2013: 410).

⁵⁷⁰ Per es. il proverbio sopra citato viene parzialmente ripreso nel romanzo successivo in una forma leggermente più dialettale: «gli occhi che ridono di luce, di spazio aperto, di sapore di primavera che s'avvicina: ché sa ga canta la merla, sémm föra da l'inverna.» (PUG03: 84).

varie formule citanti che fanno riferimento alla tradizione collettiva e condivisa, come 'da noi si dice', 'si dice', 'sapete come si dice' e simili.⁵⁷¹ A differenza del PQD02 e PUG0, i proverbi contenuti nei racconti della raccolta PCO93 sono solitamente privi di traduzioni e comprensibili grazie al contesto e alla similitudine con l'italiano:⁵⁷²

(47) Il Carlén è stato zitto. Meglio così: bocca sarâ non ciâpa mosche. (PCO93: 36)

(48) [S]i chiacchiera alla leggera e si finisce per parlare troppo. Che in bocca chiusa non entrano mosche, diceva memà, santa donna che era (PUG03: 92)

Benché non sia sempre possibile distinguere i proverbi dai modi di dire e altre espressioni fraseologiche, l'approccio metalinguistico di Pariani li rende veicoli di voci antiche, ormai sostituite da altre lingue.⁵⁷³

Simili esempi sono contenuti anche nei romanzi di Niffoi, accanto ai già citati intertesti lirici: a loro differenza, i proverbi e altri elementi fraseologici sono spesso accompagnati da traduzioni intratestuali e commenti metalinguistici. In particolare in NVSo6 hanno spesso la funzione di sentenze che appellano all'autorità e al repertorio collettivi, per esempio su come sbarazzarsi del corpo della vittima di una faida familiare:

(49) «Diamolo in pasto ai maiali!» propose Istellazzu al primo incontro stabilito per sbrigare la faccenda.

«Porcu manicat porcu!» così dice un nostro proverbio barbaricino.

Babbu Grisone si oppose: «Di quella carogna infame non deve restare traccia! Lo informiamo insieme alle pietre per fare la calcina». Secchintrese aveva ragione, quella di Centini era carne pudia, carne che avrebbe schifato anche i maiali. (NVSo6: 125)

Il proverbio non è tradotto letteralmente, bensì preceduto dalla battuta, in cui i termini *pasto* e *maiali* offrono la spiegazione al lettore. Viene inoltre rafforzato dalla narrazione seguente, che contiene l'inserzione sarda *pudia*, parafrasata in italiano. Lo stesso proverbio e il seguente commento esplicito, riferito al repertorio paremiologico inclusivo e alla Barbagia sono da attribuire alla protagonista-narratrice Mintonia. Nel romanzo altri proverbi in sardo appaiono come giudizi negativi sul matrimonio di Mintonia con Micheddu, pronunciati dai paesani nelle battute che ripetono la frase in

⁵⁷¹ Nel racconto *Se tu ti formi rosa* (PUG03) i proverbi dialettali caratterizzano il modo di esprimersi di suor Clotilde: «Io l'ho sentito. Ma come posso farmi credere? Ché si dice: quell ca gh'é passà al so anca mi, quell ca gh'ha da vigni, al sa nissùn.» (PUG03: 93-94), «No che non ce l'avevo con lei. Che fosse peccatrice, incapricciata come una scrofella, be' lo conoscevo tutte. Sapete come si dice: che se c'è 'na voce buona la va luntàn, sa ga n'è vùna grama la va püssè luntàn anmò...» (ivi: 112)

⁵⁷² Talvolta le frasi citanti sono miste italiano-dialettale: «mi mettevo in un angolo a fare i rammeni e cercavo di cantare, per non far vedere agli altri il magòne. La Preziosa la ma vardéa e la diséa: «L'üsèl che canta, s'al canta no d'amùr, canta de ràbia», ma non potevo confidarmi neanche con lei. Le mosche ognuno le deve cacciare con la propria cù, al diséa 'l menònu.» (PCO93: 73)

⁵⁷³ Per es. «Il nonno Frem [...] non va mai in chiesa, perché sostiene che 'l Signùr l'éa ultà de l'òltra pàrti quando lui è nato.» (PCO93: 42), cfr. «la voce della cantante racconta il dolore di una creatura nata quando Dio voltava la testa dall'altra parte; uno dei tanti modi di dire dialettali che gli emigranti si sono portati dietro in Argentina dall'Italia.» (PQD02: 300). Meno altisonante è il modo di dire registrato da Maggiani sui sacchi di spezie al porto di Genova: «Di quei sacchi, vuoti, ce n'è almeno uno in ogni famiglia del porto: ci si avvolge il cibo da conservare perché l'essenza della spezia continua a profumare per anni e, tenuta lì dentro, "anche 'na suola de scarpun la sa de bun".» (MRD98: 168)

italiano in una forma di traduzione intradialogica, come per dare più forza all'opinione.⁵⁷⁴ Altre traduzioni intertestuali e commenti riguardano espressioni considerate idiomatiche.⁵⁷⁵

Nel romanzo precedente NVI99 l'autore, invece, spesso non traduce i proverbi messi in bocca ai personaggi anziani, considerati custodi della sapienza popolare, come lascia intuire la frase citante:

- (50) Aveva ragione nonno Bantine quando diceva: – Chie brùllata chin su mortu e chin su santu accàttata petzi dolore e piantu! (NVI99: 114)

Qui l'intento dell'autore qui non è garantire a tutti i costi la comprensione del lettore, aspetto che sembra avere più peso nelle opere successive. Se la quantità del sardo aumenta con il procedere delle pubblicazioni (v. gli intertesti lirici in NVS, sopra), anche le tecniche traduttive e la dimensione metalinguistica assumono un ruolo sempre più importante. Si ricorda che al NPA09 (così come ai successivi NBM10 e NLS11) è allegato un glossario peritestuale, che però non contiene traduzioni di proverbi, bensì termini *realia* o vocaboli particolarmente ricorrenti. In riferimento alla paremiologia di Niffoi, Antonietta Dettori ha osservato l'intento documentaristico dell'autore, il quale parallelamente ai suoi romanzi ha pubblicato anche un volume intitolato *Parainas – Detti e parole di Barbagia*, contenente unità lessicali, mono- e polirematiche, proverbi, imprecazioni, modi di dire e altri elementi fraseologici del sardo barbaricino.⁵⁷⁶ Insieme ai glossari peritestuali dei romanzi, il volume rappresenta «strategie di avvicinamento dei testi niffoiani al lettore», che però dimostrano differenza di atteggiamento: i glossari rapidi e pratici servono per spiegare al lettore elementi del lessico locale (v. § 5.1.2), mentre *Parainas* è un monumento al patrimonio idiomatologico e la rivendicazione di appartenenza alla cultura.⁵⁷⁷ Dunque, Niffoi non solo ricorre ai proverbi per arricchire la lingua letteraria e per evocare la regionalità dell'ambientazione, ma usa la narrativa anche per conservare e documentare i proverbi appartenenti all'uso linguistico della sua comunità.

Diverso è l'esempio di Bartolini, che come si è già visto nei *realia* e negli intertesti lirici, sottolinea la parzialità della propria appartenenza al mondo friulano, associato soprattutto alla nonna materna. Anche nel caso di un proverbio è il protagonista autobiografico a chiedersene il significato. Oltre a

⁵⁷⁴ «Una volta tziu Brazzos d'Erru, [...] mi disse ridendo: “Mira Mintonia, chie a minore s'isposata, a ora e vezza no riposata! Chi troppo giovane si sposa, da vecchia non riposa! Sempre così da noi si è conosciuto”.» (NVS06: 49), «“Già te l'hai fatta bella a sposarti! Meglio scapolo e disperato che una moglie giovane nel letto! Menzus vacadivu chin s'aprettu chi non muzzere in su lettù!”.» (ivi: 145). Una sorta di giudizio è anche il proverbio pronunciato dal prete, preceduto nella narrazione da una spiegazione contestuale: «Alla cerimonia eravamo quasi cento bambini. Annata di leva fertile a letto la nostra, ma sterile per i campi che non videro uno sputo di pioggia per dieci mesi. [...] “Annada mala, pitzinnos bellos!” così apri la messa per le comunioni don Zippula.» (NVS06: 76-77).

⁵⁷⁵ «“Agabàdemi! Agabàdemi!”, così urlava Ilarieddu Truvale. “Finitemi, cazzo! Finitemi, che io con Micheddu ero a briga da più di un anno e niente so degli affari suoi.” [...] Essere a briga, a dirma, da noi vuol dire guardarsi a collo grosso, togliersi il saluto e, alla prima occasione, parlarsi con la roncola o il calibro 12.» (NVS06: 84).

⁵⁷⁶ Niffoi (2009); Dettori (2011b). Il volume di Niffoi continua la tradizione di raccolte dialettali o schedari degli idiomatismi, cfr. *Museo d'ombre* di Bufalino e *Occhio di capra* di Sciascia. (ivi: 138).

⁵⁷⁷ Dettori (2011b: 141-142).

farlo risaltare con il corsivo – coerentemente con gli altri elementi friulani nelle sue opere – l'autore decide di incorniciarlo con uno scambio di battute (contenente l'alternanza *brée* – 'tavola') e la successiva narrazione che ne spiegano il significato nel contesto della macellazione del maiale:

- (51) - Ma sant'Andrea, [...] cosa c'entra sant'Andrea con il maiale?
Per il socio di Tobia fu facile.
- Il perché lo dice anche il proverbio: *A sant'Andrée il porsit su la brée*. Questa, e il socio batté due volte sulla tavola con le dita unite.
La sua spiegazione, anziché chiarirlo, aveva avviluppato il dubbio dentro un secondo e un terzo interrogativo: dal momento che sant'Andrea veniva alla fine del mese, perché non aspettare l'oro che il maiale sarebbe diventato, secondo le vecchie, con una ventina di giorni di stavolo in più. (BIF97: 76-77)

Il proverbio sopra citato è uno dei pochissimi elementi alloglotti che ritroviamo nelle opere di Bartolini.⁵⁷⁸ Come abbiamo visto già in AFB91, l'uso dei proverbi è condiviso anche dagli autori che limitano il dialetto a poche inserzioni. Diverso è il caso del modo di dire citato nel romanzo di Mari MMVo7, in quanto l'espressione dialettale idiomatica è contenuta in una battuta di Felice, che si esprime sistematicamente in dialetto lombardo, commentata da lui stesso in dialetto e tradotta nelle riprese parziali in italiano e nelle battute successive del narratore-protagonista Michele.⁵⁷⁹

La maggiore diffusione degli intertesti lirici nelle opere di ambientazione storica vale anche per i proverbi, però non mancano nemmeno nei romanzi di ambientazione contemporanea. Nei romanzi montalbaniani la funzione principale sembra spesso essere quella ludica e umoristica. Nel seguente esempio il commissario cita un proverbio dialettale nella forma italianizzata, ma viene corretto in dialetto da un *parrino* ('prete' nel glossario in CCF97):

- (52) «La fede è una gran cosa!» esalò patre Crucillà.
«Se non t'addorme, ti riposa» completò Montalbano.
Don Balduccio, Guttadauro e il parrino lo taliarono tutti e tre imparpagliati.
«Mi scusi» disse don Crucillà «ma mi pare che lei si sbaglia. Il proverbio si riferisce al letto e infatti fa così: “‘u lettù è ‘na gran cosa / si non si dormi, s'arriposa. O no?».
«Ha ragione, mi sono sbagliato» ammise il commissario. Si era sbagliato veramente. Che cavolo gli era venuto in testa di fare lo spiritoso storpiando un proverbio e parafrasando un'abusata frase sulla religione oppio dei popoli? (CGT00: 116-117)

⁵⁷⁸ Altri proverbi sono resi in italiano, ma i relativi commenti metalinguistici alludono a una versione originale dialettale. Infatti, sono pronunciati da un personaggio che si è mostrato una sorta di mentore del narratore autobiografico, e a cui è associato l'uso del friulano (v. § 5.1.1.): «- E chi sbaglia di testa, paga di borsa. Era uno dei proverbi che, con tanta persuasione, [Tobia] adoperava sui mercati. [...] Tobia [...] parlò amabile e naturalmente per proverbi.» (BIF97: 97-98) cfr. (BSB99: 30)

⁵⁷⁹ L'idiomatismo è incluso nel dialogo sul ritrovamento dei cadaveri tedeschi e ha un ruolo di svelamento nella trama: «domandai [a Felice] perché [...] non li seppellirono in giardino. [...] - Se pudeva no. - Perché? - La Carmen l'era cuntraria, e anca el Giuàn. - Ho capito, ma perché? - Diseven che se pudeva mes' cià no la farina cun la merda. - La farina con la merda? - L'è una manera de dì de noialter quand voeurem dì che dū coss iin insci divers de podè stà no insemma. - Diverse nel senso che una è buona e l'altra cattiva, questo vuoi dire? - Ècula.» (MMVo7: 130) Il commento sulla “maniera di dire di noialtri” fa riferimento a una banda partigiana, a cui appartengono anche Carmen e Giovanni. Questa commutazione di codice interpersonale e contrastiva verrà approfondita in § 6.2.

Se l'ironia di Montalbano risulta celata nel dialogo, essa viene invece esplicitata abbondantemente al lettore.⁵⁸⁰ Più raramente i proverbi siciliani sono usati nella forma non adattata, qui come una citazione di un'anonima collettività, parafrasata nella narrazione che segue:

- (53) Dopo avere solo tanticchia camminato si sentì stanco, gli dolevano i polpacci. «Fùttiri addritta e caminari na rina / portanu l'omu a la ruvina». Una sola volta aveva fottuto stando in piedi e dopo non si era sentito così distrutto come affermava il proverbio, mentre era vero che sulla sabbia, anche quella dura più vicina al mare, ci si stancava a camminare. (CCT:143-144)

La frase dialettale, ulteriormente accentuata dalle virgolette e dalla cesura, forma un piccolo intertesto dialettale, simile ai numerosi versi e strofe con cui gli autori scelgono di ornare il proprio testo (v. § 5.2.2.). I proverbi corrispondono formalmente alla commutazione di codice interfrasale, esemplificata dalle frasi intere in dialetto nell'uso dialogico (§ 6.3.), ma le loro funzioni nel testo appaiono diverse, in quanto i proverbi servono per creare un'illusione dell'oralità, semmai nella sua forma indiretta.

I commenti metalinguistici che fanno riferimento al repertorio dialettale, con le traduzioni intratestuali che ne spiegano il significato, possono risultare ridondanti, soprattutto se la forma linguistica ibrida risulta perfettamente comprensibile al lettore (*nottata* e *figlia* in italiano, ma *fimmina* in dialetto).

- (54) «Nottata persa e figlia fimmina» commentò Galluzzo, citando la proverbiale frase di un marito che, dopo avere assistito per tutta la notte la moglie partoriente, aveva visto nascere una picciliddra invece dell'agognato figlio mascolo. (CGT00: 84)

Trattandosi del settimo romanzo della serie (senza contare qui le raccolte di racconti), l'inserzione *picciliddra* non dovrebbe presentare problemi al lettore, ma ad ogni modo la comprensione è garantita dall'opposizione con la forma ibrida *figlio mascolo*. In molti casi la differenza tra proverbi veri e propri, modi di dire o espressioni cristallizzate non è chiara, visto il trattamento metalinguistico analogo.⁵⁸¹

Va detto che i proverbi non sono solo ornamentali “chiazze di dialetto”,⁵⁸² bensì possono risultare fondamentali per lo svolgimento della trama, come accade in CPR04, romanzo in cui l'illuminazione che porta Montalbano a risolvere un caso di sequestro è sintetizzata in un proverbio, attribuito alla cameriera Adelina, uno dei personaggi maggiormente dialettali:

- (55) Che diciva spissu Adelina? «L'omu è sceccu di consigenza». Come un asino che fa sempre la stessa strada e a quella si abitua, così l'omo è portato a fare sempre gli stessi percorsi, gli stessi gesti senza riflettere, per abitudine. (CPR04: 235)

⁵⁸⁰ Sulle traduzioni intratestuali dei proverbi in Camilleri, v. Santulli (2010: 49-53).

⁵⁸¹ Cfr. lo spazzino Tano: «Commissario, lei u sapi megliu di mia, se uno non trova ventu a favuri, nun naviga.» (CFA94: 70); la maesta Clementina Vasile Cozzo: «Ma io, ai miei scolari, insegnavo che il 'nenti vitti, nenti sacciu' era il peggiore dei peccati mortali.» (CLM96: 61); la voce narrante: «Al momento, quel morto era un nuddru ammiscatu cu nenti, un nulla mischiato col niente.» (CGB03: 77).

⁵⁸² Cfr. Marcato (2014).

A maggior conferma, il proverbio che veicola l'intuizione di Montalbano viene ripreso in un monologo interiore del commissario nel momento dello svelamento.⁵⁸³ La tendenza camilleriana di utilizzare i proverbi è dimostrata anche dal glossario allegato a un romanzo precedente alla serie di Montalbano (CFF97, ma pubblicato per la prima volta nel 1980), in cui sono inclusi numerosi elementi paremiologici e fraseologici. Essi riappaiono anche nei romanzi qui analizzati, come il modo di dire *scù o passiddrà*.⁵⁸⁴

In Siti i proverbi e altri elementi dialettali "preconfezionati" sono più rari: appaiono alcuni esempi commentati di fraseologia pisana o romana in SSN94,⁵⁸⁵ mentre in SICO8 hanno un certo peso metalinguistico nel rapporto tra due personaggi. Lucia, una docente universitaria di linguistica, e Mauro, un palazzinaro di borgata, hanno una breve relazione caratterizzata dalla differenza sociale. Infatti, per giustificare gli incontri, Mauro racconta alla sua compagna che Lucia lo vuole intervistare sui modi di dire romaneschi.⁵⁸⁶ Paolo D'Achille osserva che «Mauro quindi sembra consapevole di poter essere "informatore" per un'inchiesta dialettale», ma che «dei modi di dire tradizionali il romanzo non ne offre molti, tanto che si direbbe che essi dal romanesco non siano passati al romanaccio».⁵⁸⁷ Tra gli esempi una battuta di Mauro (balbettante a causa della cocaina) a Lucia alla rottura del rapporto:

- (56) – Il mio difetto di voler salvare le persone... anche quando è evidentemente inutile e non richiesto. – Sai c-come diceva mi' nonna? chi la croce n-nun ce l'ha, pija du' zeppi e s-se la fa... – Stai vaneggiando e io non posso seguirti. (SICO8: 249)

Il romanesco non necessita di traduzioni per la vicinanza all'italiano, ma il contrasto sociolinguistico tra i due personaggi, invece, viene commentato più volte. La metalingua non serve solo per caratterizzare il personaggio di Mauro "borgataro", ma più generalmente per descrivere i processi sociolinguistici in atto nella comunità rappresentata (v. § 5.3.4.).

⁵⁸³ Si scopre che lo zio medico della ragazza sequestrata non solo è coinvolto, ma ha progettato il finto sequestro con la stessa nipote: «"Vuole fare l'elenco dei miei pazienti?". No. Niente elenco dei pazienti. "L'omu è sceccu di consigenza". E tu quella notte, dintra al tò foristrata, col sangue grosso per quello che stai facendo, col cori all'impazzata, che devi lasciari il casco e lo zainetto in dū punti diversi, quali strate pigli se non quelle che acconosci? Ti pare quasi che non sei tu a guidare la machina, ma è la machine che sta guidando a tia» (CPR04: 243). Si allude alla soluzione del caso anche con un altro proverbio: «La signora Concetta Pizzicato che al mercato del pisci aviva un banco [...] accomenzò ad arrispuñniri: "Cu al sangu sò fa mali / mori mangiatu da li maiali".» (ivi: 152)

⁵⁸⁴ «Scu e passa in là: scù è il suono col quale si scacciano i porci. Nun mi diissi né scu né passaddà, significa non avere ricevuto risposta a una domanda, equivale a un silenzio volutamente indifferente.» (CCF97: 134). Cfr. «[Fazio:] alle otto di stamatinna è venuto uno che ha detto che ce ne potevamo tornare a Vigàta. Manco bongiorno, manco scù o passiddrà come si dice ai cani che si vonno alluntanàri. Nenti.» (CCT96: 51)

⁵⁸⁵ Nella battuta di un personaggio non pisano «- Bello i' mi' Breznev, come dicono a Pisa.» (SSN94: 7), e nella narrazione «C'è una metafora in pisano per indicare chi è vestito come lui, così rileccato ma striminzito, si dice 'tappato'; sceglie le parole come se scegliesse una cravatta» (ivi: 133), cfr. «- Anch'io sono contento di averti rivisto: dimentica la storia per cui sono venuto, lascia perdere. - "Lassa perde" è un ritornello romano che dovrei usare io.» (ibid.: 222)

⁵⁸⁶ «Mauro ha accennato a Simona di una professoressa che partecipa all'affare dei resort sull'Appia Antica, e che vuole intervistarlo sul romanesco registrando i modi di dire. Simona si è risparmiata altre domande.» (SICO8: 228-229).

⁵⁸⁷ D'Achille (2012a: 125) cita le espressioni e frasi fatte del romanaccio: «fai pace cor cervello», «ce ripenso, come i cornuti», «se faceva 'na certa» per 'era ormai piena notte'» (SICO8: 15, 156, 64).

5.3 PROCESSI SOCIOLINGUISTICI COLLETTIVI

I dialettalismi e i regionalismi relativi ai concetti culturospecifici, come la gastronomia e altri *realia* (v. § 5.1.), oppure gli intertesti lirici ed elementi paremiologici e fraseologici (v. § 5.2.), rivelano una tendenza degli autori di commentare più generalmente gli usi linguistici della comunità descritta nell'opera. Talvolta la metalingua diventa più esplicita e riguarda processi sociolinguistici più generici: la dialettofonia storica e contemporanea, il suo rapporto con l'italiano, l'incontro fra diversi dialetti e la dimensione identitaria dell'uso linguistico.

5.3.1 L'EMIGRAZIONE DIALETTOFONA E LA LINGUA FRANCA

Come si è visto sopra (§ 5.2.), per Laura Pariani gli intertesti di oralitura dialettale diventano un'occasione per alludere alle identità linguistiche scisse e allo sradicamento degli emigrati italiani, lombardi e piemontesi in Argentina e in Cile. Altri commenti riguardano più dettagliatamente l'incontro o lo scontro delle lingue e dialetti diversi. Le grandi ondate di emigrazione descritte nel romanzo di Pariani sono partite soprattutto dal Nord Italia nel periodo in cui l'italofonia era ancora poco diffusa.⁵⁸⁸ Gli italiani hanno dunque portato nel nuovo mondo i dialetti provenienti da varie regioni dell'Italia, ancor di più della lingua italiana di base toscana. Infatti, attraverso la figura di Amabilina Baronti, l'unica toscana tra le protagoniste di PQD02, l'autrice osserva la dialettofonia esclusiva di un altro personaggio:

- (57) Si diressero verso San Martin y Necochea, per l'aperitivo al Colón. [...] Ogni domenica era lo stesso rito: col cameriere che le serviva il caffè insieme a un bicchiere di seltz, senza che lei glielo chiedesse; con intorno un gran cicalare polifonico di dialetti italiani, soprattutto piemontesi. La signora Bertinotti si scusava con l'Amabilina: «I sai nen al tuscan...». (PQD02: 142)

La citazione della frase in dialetto, con cui la signora Bertinotti dichiara di non conoscere il toscano, costituisce in sé un commento metalinguistico che serve, non tanto a descrivere il personaggio (marginale nella storia), quanto caratterizzare tutta la comunità. Inoltre, è preceduto da un altro commento in italiano della voce narrante: con il riferimento ai dialetti piemontesi, esso riguarda più generalmente la convivenza di dialetti italiani e l'assenza di una lingua comune, dovuta alla mancata italofonia di partenza. Il capitolo dedicato ad Amabilina, ambientato a Mendoza nel 1956, è caratterizzato dall'assenza degli elementi dialettali (a eccezione della battuta sopra citata), come riflesso dell'identità linguistica della protagonista di origini

⁵⁸⁸ Haller (1997: 409-411): un milione di persone sono arrivate solo in Argentina tra il 1857 e 1900 dal Piemonte, Lombardia e Veneto. Come nota lo studioso, la dialettofonia pressoché esclusiva, insieme alla vicinanza della lingua di arrivo spagnolo, ha reso più forte il mantenimento dei dialetti italiani e rallentato l'assimilazione delle lingue di partenza. Così il *language shift* nella maggior parte dei casi non si è consumato nell'arco di tre generazioni, com'è stato osservato invece negli Stati Uniti.

fiorentine.⁵⁸⁹ Il marito Ángel Colombo è figlio di immigrati lombardi, ma, poiché nato in Argentina, sembra rappresentare un passaggio già avvenuto verso lo spagnolo. Gli elementi spagnoli nel capitolo sono molti; la maggioranza riguarda i *realia* relativi agli oggetti, ai luoghi e alle persone nella narrazione: di norma non vengono tradotti, in quanto comprensibili dal contesto e/o per la vicinanza all'italiano.⁵⁹⁰ Sulis osserva: «con la scelta di un plurilinguismo che non prevede l'uso di corsivi o virgolette, né traduzioni in nota né glosse esplicative, la scrittrice erige tra il lettore e il mondo narrato una barriera, per quanto sormontabile, con maggiore o minore difficoltà, grazie alla radice latina che accomuna italiano, dialetto e spagnolo».⁵⁹¹

La storia del marito di Amabilina esemplifica i conflitti che nascevano tra i gruppi di immigrati italiani e gli altri argentini. Nel capitolo in cui la voce narrante è assunta dalla madre di Ángel, Maria Roveda,⁵⁹² si descrivono i rapporti del padre Pidrö Colombo con un gruppo di napoletani:

- (58) Io preparavo ravioles con la salsa e i bassitalia mangiavano mangiavano. Era impressionante la quantità di roba che quei napoli eran capaci di spazzar via in una sola sera. Como se ancora sentissero nello stomaco i morsi della fame sofferto in Italia. [...] E quel tale che chiamavano don Chicho diceva al Pidrö che se accettava di entrare nella “familia”, la pobreza finiva, ne’, che loro l’avrebbero aiutato, che non si era tutti italiani per niente. E così avvenne... (PQD02: 103)

Gli etnonimi spregiativi *bassitalia* e *napoli* sono regionalismi settentrionali, usati da Maria per dimostrare il disprezzo verso chi portò alla rovina il marito con gli affari loschi, e più in generale adoperati dall'autrice per alludere alla disunità nazionale italiana, confermata dalla falsa promessa di aiuto da parte dei napoletani.⁵⁹³ La dimensione metalinguistica qui è attenuata, ma il vocabolo castigliano *familia* è accentuato dal corsivo per segnalare la connotazione mafiosa del termine.⁵⁹⁴ L'attenzione è inoltre posta sull'onomastica (con “che chiamavano”): il nome *don Chicho* è la resa spagnola dell'ipocoristico meridionale Ciccio (< Francesco), a cui si oppone quello settentrionale di Pidrö (< Pietro). L'esempio contiene un prestito italiano adattato *ravioles*, le inserzioni spagnole *pobreza* ('povertà') e *como*

⁵⁸⁹ PQD02 (126-147), cfr. § 6.4.

⁵⁹⁰ Per es. sopra *confitería* ('pasticceria'), il luogo dell'aperitivo domenicale. Cfr. «Ricordava ancora una sera di qualche mese prima, con alcuni amici italiani, el señor Cattini e el señor Basca, con gli aperitivi sulla credenza, i sandwiches de miga de jamón y queso preparati con cura, proprio come li servivano alla pasticceria Colón...» (PQD02: 132).

⁵⁹¹ Sulis (2013: 412-413).

⁵⁹² PQD02 (85-107), il capitolo è ambientato a “Rosedal, 1935”.

⁵⁹³ Etnonimi indicano una persona o un gruppo facendo riferimento alla provenienza o l'appartenenza a un luogo, una regione o una nazione, all'etnia o al gruppo linguistico. Precisamente sono termini metonimici (il luogo per la persona), atti a distanziare e svalutare l'interlocutore percepito non come individuo, ma come parte di una collettività diversa e inferiore (Trifone 2010: 25-26, 35-36). Si confrontino questi regionalismi ai termini *manyapuléntas* ('mangiapolenta') e *bachicha*, usati dagli argentini per riferirsi agli immigrati italiani (PQD02: 73-74), cfr. «Ma occorre star attenti alle risse: ne scoppiano di frequente tra manyapuléntas e bachichas.» (PCO93: 26).

⁵⁹⁴ Cfr. «dopo il distacco dal padre a causa del fattaccio che aveva portato il vecchio in prigione, Ángel non perdeva l'occasione di esibire le sue idee sulla “mafia”.» (PQD02: 142)

se e l'intercalare affermativo piemontese-lombardo *ne'* (neh).⁵⁹⁵ Quest'ultimo appartiene al monologo interiore di Maria, mentre *pobreza* e *familia* sembrano alludere alle parole di don Chicho senza citarne una battuta.

Pariani commenta ripetutamente gli esiti del contatto linguistico e il bilinguismo e biculturalismo degli immigrati italiani. All'inizio molti di loro partivano solo per alcuni periodi, per poi tornare in Italia e ripartire. Un commento, accompagnato da una traduzione e accentuato dall'uso delle virgolette, riguarda la denominazione collettiva data a questi pendolari:

- (59) “Golondrinas” si chiamano in castellano i lavoratori stagionali come il Togn. “Rondini”. Che nome poetico per una vita d'inferno, pensa la ragazza. Anzi, per una doppia vita d'inferno: doppia terra con cui fare i conti – Argentina e Italia – e doppia lingua; il più delle volte anche doppia famiglia. (PQD02: 23)

Gli elementi del castigliano si limitano al vocabolo commentato e al nome della lingua stessa. Più spesso i commenti metalinguistici sullo spagnolo o sul dialetto in Pariani riguardano l'identità linguistica dei vari personaggi come strumento di caratterizzazione (v. § 6.4.) Altre riflessioni riguardano l'incontro-scontro tra le lingue europee e le lingue indigene, come la lingua *yámana* degli *indios* fuegini.⁵⁹⁶

Un altro contesto storico in cui si assiste al contatto plurilingue e pluridialeale è quello del porto di Genova, descritto in MRD98 (§ 5.1.2.). Maggiani commenta generalmente la Babele portuale in diverse occasioni senza però citare battute di questa o quella varietà.⁵⁹⁷ Una descrizione più dettagliata è riservata alla *lingua franca*, il pidgin marinaresco di base italiana e dialettale (genovese e veneziana in particolare) di diffusione mediterranea dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento:⁵⁹⁸

- (60) Per farla breve il Giaguaro – o per meglio dire, all'epoca, Zanin – aveva avuto a che fare con una bolgia malvogliosa di sottoposti cinesi, malesi, turchi, norvegesi, irlandesi, greci, e anche di certe altre parti che secondo lui non esistevano nemmeno nella carta geografica. [...] Pochi che sapessero lavorare con decenza e nessuno che fosse davvero pratico della lingua franca di mare; la lingua che si parla sulla nave e in porto, che è messa insieme con un po' di inglese, un po' di francese e di italiano, e molta sveltezza di comprendonio. (MRD98: 156).

⁵⁹⁵ I ravioli sono naturalmente riconoscibili, così come le cotolette alla milanese, cfr. «[Ángel] tornò di là a incartare il mezzo chilo di milanesas per la señora Galli» (PQD02: 144). Per i *realia* gastronomici v. § 5.1. e per gli intercalari e altre interiezioni § 6.2.

⁵⁹⁶ «Nati nomadi, doveva essere difficile per quegli indigeni accettare gli stretti confini della Missione. Ho potuto leggere in questi giorni una copia ridotta di un dizionario di lingua *yámana*. Stupisce la quantità di parole intrise dell'ossessione dello spazio. Due esempi fra tutti: il verbo *wejna*, che significa essere libero o “facilmente spostabile come un osso rotto”; oppure il verbo *yámana*, che può essere tradotto con respirare, essere felice, essere sano, muoversi in canoa...» (PUG03: 74). La lingua era considerata dai padri missionari come «primitiva e di pochi suoni, [...] linguaggio delle bestie, il mondo subumano della non comunicazione, infante, selvaggio» (ivi: 66). Viceversa l'impressione degli *indios* *alakaluf* sugli Uomini Bianchi non è molto migliore: «c'è qualcosa in loro che mette i brividi. Che quando parlano, sembra che sputino» (PUG03: 36).

⁵⁹⁷ «Lì, a centinaia, a migliaia, tra i fuochi di detriti, i cumuli dei rifiuti, le fisarmoniche e i fischi, i pianti e le bestemmie in tutte le lingue dell'Italia grande e proletaria [...] gli emigranti aspettavano l'imbarco delle Americhe guardati a vista dai gendarmi col moschetto a tracolla.» (MRD98: 27-28), cfr. (ivi: 123, 378, 382).

⁵⁹⁸ Minervini (1996), (2010).

Il Giaguaro è un *caddraio* (ristoratore barcarolo, v. § 5.1.1.) con una ventina d'anni alle spalle come sottufficiale di sala macchine e di caldaia sulle navi nei mari di tutto il mondo. La descrizione della natura mista della lingua franca e della lacunosa competenza linguistica di marinai moderni (la storia è ambientata ai primi decenni del Novecento) è seguita da un aneddoto del passato "linguistico" del Giaguaro. Nel rischiare la morte per non riuscire a farsi capire in lingua franca dai due *mozzi* (aiutanti), il Giaguaro finisce per inventarne una tutta sua, per la quale è diventerà famoso:

- (61) Aveva supplicato inutilmente i due assassini che gli stavano intorno: "Vira bailucc, vira bailucc," perché manovrassero l'argano in modo da sollevare i tre quintali di ghisa dalla sua schiena. E questi stavano lì a guardarlo come dire: "Cosa?". In quel momento estremo fu illuminato. Rinunciando a ripetere ancora una volta il consueto comando franco, prese a urlare a più non posso: "Te cum, te cum, te cum!" perché 'te cum' doveva essere qualcosa che aveva dentro e che aveva voglia di tirar fuori prima di lasciarci la pelle. [...] per qualche ragione soprannaturale, i due delinquenti si erano precipitati a fare quello che dovevano fare. Ecco come è nata la lingua del Giaguaro, sviluppandosi leggiadra e senza un briciolo di regola e di senso da quel solido nucleo originario di disperazione e di ghisa pendente: "Te cum, te cum, te cum!". E sarà anche difficile crederci, ma da allora, quando ha voluto farsi capire dalla gentaccia dei porti e dei vapori, non ha più parlato in nessun altro modo. (MRD98: 157).

La presenza concreta della lingua franca si limita alla citazione del comando *vira bailucc*, di cui viene fornita una traduzione intratestuale nella narrazione. Della lingua inventata dal Giaguaro vengono invece dati altri esempi, accompagnati da commenti metalinguistici,⁵⁹⁹ così come del contatto linguistico tra una varietà creola di base inglese, *beachlamar* e la lingua polinesiana *kanaki* nella seconda parte del romanzo (v. § 5.1.2.).⁶⁰⁰

5.3.2 SFIDE DELL'ITALIANIZZAZIONE POSTUNITARIA

Un altro processo sociolinguistico importante nella storia italiana è naturalmente l'italianizzazione postunitaria delle varie comunità dialettologiche o minoranze linguistiche storiche. Riflessi dell'italofonia limitata e della sua lenta diffusione sono presenti in varie opere di ambientazione storica, ma sono soprattutto gli autori sardi a commentarla. È già stata citata la canzone dei minatori di Carbonia dell'epoca fascista, incomprensibile ai continentali (v. § 5.1.2.). Marcello Fois invece descrive in FMVo6 l'esperienza dei sardi sul fronte durante la prima guerra mondiale (intorno al 1917) e commenta più volte la sardofonia esclusiva dei soldati e il contrasto con gli ufficiali continentali. Nel seguente brano un breve dialogo in sardo tra il protagonista Samuele e il commilitone Puddu di Oliena è seguito da una lunga riflessione metalinguistica della voce narrante, unita alle battute degli ufficiali:

- (62) - Puddu, bi sese? – chiama. E Puddu risponde, poi tossisce. Erano di fronte a farsi scongiuri e sono stati spazzati almeno a trenta metri di distanza l'uno dall'altro.

⁵⁹⁹ «La sua lingua è uno strumento di lavoro [...]. "Gotta nabe daa fre!" che poteva dire buongiorno, ma anche tutto quello che uno voleva.» (MRD98: 157).

⁶⁰⁰ MRD98: 238, 263-264, cfr. Tryon – Charpenter (2004: 7-8, 401-454).

- Eja, tottu bene ... - risponde Puddu.

Fanno così questi sardi, dopo ogni esplosione, dopo ogni azione, quando arriva il silenzio qualcuno si mette in ginocchio, per non offrirsi ai cecchini, e comincia a fare l'appello. [...]. Comunque parlare in sardo per molti soldati è l'unica possibilità di comunicare. Comunicare non compresi da tutti gli altri, ma non per volontà di gruppo, non solo per quella: anche, soprattutto, per mancanza di un'alternativa. Agli ufficiali continentali questo parlare incomprensibile sembra silenzio [...] Così, quando si degnano di visitare la prima linea, i signori generali fanno sempre la stessa domanda:

- Ma com'è che questi sardi non parlano mai?

- Parlano, parlano, Signor Generale... È che parlano fra di loro.

Il generale dà un'occhiata ai cani sardi che sono della taglia giusta, piccoli e solidi [...] E poi non si scoraggiano mai, non parlano mai, o meglio parlano tra loro, il che significa star zitti, appunto. (FMV06: 109-110)

In generale alle orecchie degli ufficiali continentali non solo il sardo risulta incomprensibile,⁶⁰¹ ma non riescono nemmeno a considerarlo una lingua vera e propria, in un modo non molto dissimile dai missionari di Pariani davanti alle lingue degli *indios* (v. § 5.3.1.).

Il contrasto tra gli ufficiali continentali e i soldati sotto il loro comando, che non si sentono italiani, genera conflitti anche tra gli stessi sardi. Prima ancora di finire sul fronte austriaco, Samuele e Puddu combattono insieme a Bengasi durante la campagna di Libia (intorno al 1913). Nel seguente dialogo, la rivolta dei libici viene paragonata a quella mancata dei sardi, che invece avrebbero accettato di combattere per i loro oppressori.

- (63) Ma Puddu di Oliena, che ha studiato a Roma, dice che non è proprio tradimento lottare per la propria terra.

- Eh, per Deus, non sono mica tutti coglioni come i sardi, eh?

Che la cosa non fa molto piacere da sentirsi dire, ma c'ha la sua verità:

- Ma a noi, - insiste lui, - che eravamo diventati italiani chi cazzo ce l'ha detto, eh? [...] E quello che era chiarissimo, anche a Bengasi, era che dovunque si voltasse poteva vedere o sentire un sardo. E che quel sardo, lui compreso, in effetti, non aveva alcuna ragione per trovarsi là. [...]

Samuele qui lo zittisce perché sa che si trovano sull'orlo di un precipizio in cui fra dire le cose che escono di bocca e finire spalle al muro davanti al plotone d'esecuzione c'è una distanza minima.

- Statti zitto, - dice, - mudu! [...]

- Fuori dalla Sardegna siamo tutti sardi, - sussurra Samuele, che proprio non riesce a trattenersi, - ma dentro, a casa, in bidda semus cadaunu pro contu suo.

Puddu di Oliena è costretto ad ammettere che è così, ma lo fa con quell'aria concessiva di chi pensa di no. E infatti giù a dire che è giusto, sacrosanto, opporsi alle leggi e alle regole dei tiranni. Giù a dire che l'autodeterminazione dei popoli e compagnia bella... [...]

- E allora perché ci sei venuto in guerra? - chiede a bruciapelo Samuele a Puddu di Oliena. Quello s'interrompe e d'improvviso lo guarda: - Compà... - tenta.

- Non sono tuo compare, cos'è, anche tutti compari siamo diventati adesso? Avanti! lo sfida. - A itte bi ses benniu in gherra?

Puddu di Oliena si rabbuia: - Ca m'ana custrintu, - dice secco.

- È proprio quello che volevo dire io: se tu sei padrone a te non c'è nessuno che ti può costringere ...

⁶⁰¹ Cfr. Il poliziotto continentale Saverio Polito, mandato dal Duce a catturare latitanti barbaricini descrivendo le donne locali commenta l'incomprensibilità del sardo e dà la traduzione di un concetto chiave: "Loro, sorridendo dentro ai fazzoletti, dal maschio volevano altre bellezze: quella del carattere, quella dell'impronta virile e, inconfessatamente, quella della spocchia, che loro chiamavano barrosia. Barra, appunto, cioè, nel loro idioma incomprensibile, mascella." (FMV06: 194).

- E tu allora? - intervieni Mariani.

- Io sono venuto perché l'ho deciso io. Pro contu meu, ca deo so su mere meu, - taglia Samuele. (FMV06: 71-73)

Qui non è la voce narrante a commentare, ma gli stessi personaggi che attraverso il battibecco bilingue sulle motivazioni di far parte di un esercito nazionale discutono sull'identità sarda. Le battute non riguardano direttamente il sardo, ma l'aspetto linguistico è coinvolto attraverso la commutazione di codice all'interno del dialogo. La reiterazione delle battute o parti di esse rendono visibile la varietà delle forme della traduzione intratestuale nella sua forma intradialogica (v. § 6.3.): la ripetizione nella stessa battuta ('zitto' – *mudu!*), la ripetizione in due battute dello stesso personaggio («perché ci sei venuto in guerra? - *a itte bi ses benniu in gherra?*», 'padrone' – *mere*), la rielaborazione sinonimica nella stessa battuta («l'ho deciso io – *pro contu meu, ca deo so su mere meu*»), la rielaborazione antonimica nella stessa battuta, con la glossa («fuori dalla Sardegna siamo tutti sardi [...] ma dentro, a casa, *in bidda semus cadaunu pro contu suo*») e infine la ripetizione di due personaggi diversi con rielaborazione («*compà* – non sono tuo compare», «*ca m'ana custrintu* – non c'è nessuno che ti può costringere»). Altri commenti più dettagliatamente metalinguistici rafforzano ancora la divisione dei sardi descrivendo la variazione dialettale interna della Sardegna: nella stessa trincea si trovano «ozieresi che "toscanizzano", come dice il tenente colonnello Barzini, e orunesi che "francesizzano": gli uni hanno la *c* morbida, gli altri la *r* moscia». ⁶⁰²

Fois descrive la guerra che fece entrare in contatto soldati provenienti da tutte le parti del paese e parlanti dialetti diversi, mandati a combattere insieme (v. § 3.2.). In confronto, va citato il seguente brano in Bartolini, che riassume l'Italia del primo Novecento narrando l'incontro dei soldati occupati nelle battaglie del Carso con le filandine di Codroipo nel Friuli (le virgolette sono dell'autore):

- (64) Dopo giornate che la pianura è andata dietro quel sussulto rimandato dal Carso, segue un silenzio improvviso come per un contrordine o nell'inutilità di ogni ordine, al quale tiene dietro il ballonzolare dei 18 BL della Croce Rossa e, ancora più indietro, il residuo dei battaglioni mandati «a riposo» dopo l'attacco. S'accampano nel cortile della scuola, nel prato dietro la chiesa, negli spiazzi del mercato sulle tracce di quelli che li hanno preceduti, adoperando le stesse tende, la stessa pompa dell'acqua, inerti nell'inattesa calma. Ma bastano pochi giorni perché i loro sguardi, uscendo dal fosco torpore che li velava, tornino a credere alla vita. E poiché non hanno niente da fare, al tramonto sono tutti davanti alla filanda che aspettano l'uscita delle «ragasse», delle «guaglione», delle «ciumachelle». (BSB99: 71-72)

La dimensione metalinguistica è presente qui nella sua forma tipografica, ovvero le virgolette accentuano i termini regionali e dialettali sinonimici di

⁶⁰² FMV06: 106. Cfr. «Qui in trincea si scopre che in Sardegna ci sono posti mai sentiti nominare. Uno si crede di conoscere le cose e invece in genere non le conosce proprio. Un ragazzo strigileddu dice che lui viene da Luna Matrona e tutti ridono, che non è possibile che in Sardegna esista un paese che si chiama così, e lui insiste che quel posto non è troppo distante da Barumini e tutti fanno cenno di sì, che allora ci siamo capiti, che Barumini, i padri nuragici e tutto il resto, ma Luna ... Luna itte? E ridono.» (ivi: 106-107).

ragasse (veneto) *guaglione* (napoletano) e *ciumachelle* (romano). Se il termine veneto diverge da quello italiano solo a livello fono-grafico e il suo sinonimo napoletano può contare su una certa notorietà nazionale, il dialettalismo romanesco diventa comprensibile proprio grazie alla giustapposizione con gli altri due. La funzione delle virgolette appare doppia: da un lato l'autore segnala la marcatezza diatopica per alludere alla varia provenienza dei soldati italiani e delle loro parlate, dall'altro la scelta di segnalare i termini costituisce una citazione parziale del discorso diretto rimasto implicito, in quanto non vengono riportate le eventuali battute dei soldati. Questa seconda funzione vale presumibilmente anche per le virgolette dell'espressione 'a riposo', che sembra una citazione anonima di un comando militare. Va citato in BSB99 la contrapposizione tra le donne venete e *furlane*, lo stesso etnonimo contenuto nel titolo di BIF97.⁶⁰³

Tornando ancora alla Sardegna del dopoguerra, Niffoi commenta l'italianizzazione attraverso la figura di Mintonia, la protagonista di NVSo6, che nonostante la derisione e la resistenza e della famiglia e dei paesani vuole andare a scuola:

- (65) Alle elementari di Su Porciu gli altri bambini mi sfruttavano, mi facevano il verso dell'asino e della scrofa. Ma dove mai si era vista, una bambina figlia di contadini alla giornata poveros in canna e misereddos che pretendeva di saper leggere e scrivere bene? [...] Io ridevo di gioia ogni volta che riuscivo a scrivere e pronunciare bene una parola in italiano, disubbidendo alla norma familiare e paesana che voleva si parlasse il dialetto. «S'italianu es pro sos ricos, a sarciare e truvare crapas bastata su sardu!». (NVSo6: 43)

Imparare la lingua presenta per Mintonia un riscatto personale, una forma di emancipazione dall'arretratezza di una comunità che non considera l'italiano necessario per le attività agricole e pastorizie (sarchiare la terra e portare a pascolo le capre), come sintetizza la citazione collettiva in sardo.⁶⁰⁴ Anche Pariani descrive in un racconto (datato 1883) le difficoltà dell'italianizzazione attraverso la storia di Euròsia, figlia di coloni nata in miseria:

- (66) Quand'ero più grandina, mi han mandato a scuola; ma non mi piaceva star seduta a tirare giù aste e aste, sèmpar a bocca serrâ, perché la maestra Rusconi gridava: «Non parlate in dialetto, asini!». Ma come si faceva a parlare taliano, che non lo conoscevamo? Lo sapevano solo i figli del fittàvul Puricelli e del Steanén, che vendeva l'òli nella butèga in piazza. Noi della corte di Umanitt stavamo confinati negli ultimi banchi, perché avevamo i vestiti che spuzzavano di stalla e di orina di vacca. Per forza! Con tutto quel letame che mi toccava caricare sulla carriola alla bassura dopo la scuola. (PCO93: 67)

⁶⁰³ *L'infanzia furlana*, 'friulana' (BIF97). Cfr. «anche come "coraggio", le furlane erano una cosa, loro venete un'altra. [...] le furlane, capaci d'arrangiarsi in qualsiasi maniera, onesta beninteso, pur di mandare avanti la famiglia; le venete, lingua tanta, ma olio di gomito [...] poco» (BSB99: 85).

⁶⁰⁴ Mintonia è sostenuta solo dal maestro dell'elementare Ramiro, venuto da fuori a Taculè, tziu Imbecce, un vicino di casa "mangiapreti" e dalla sorella maggiore per motivi personali: «Io, grazie a mastru Ramiro e tziu Imbecce, sono diventata ricca almeno a metà, perché ho scoperto i libri. A sei anni non ero stupida come pensavano genitori e paesani. [...] per capire come girano le rotelle del mondo, ero pronta a imparare anche la lingua delle formiche, perché tanto il sardo c'è l'avevo già nel sangue. La più interessata alle mie conquiste di lapis e parola fu più tardi mia sorella Nitta, che era la grande e aveva il fidanzato in continente, analfabeta come lei.» (NVSo6: 43-44), cfr. ivi: 53, 92, 107.

Nella narrazione (forse un riferimento intertestuale)⁶⁰⁵ la citazione del divieto esplicito della maestra di parlare il dialetto lombardo è seguita dalla riflessione metalinguistica sul divario nel livello di partenza per l'alfabetizzazione tra i figli dei signori (fittavoli e bottegai) e quelli dei contadini, che finivano per stare a bocca chiusa per non saper parlare l'italiano ed erano costretti ad assumere anche un lavoro maleodorante.

5.3.3 LA COMPETENZA DIALETTALE: INCLUSIONE VS ESCLUSIONE

Il contatto tra l'italiano e il dialetto viene descritto dagli autori anche dal punto di vista della competenza collettiva, usata come modo di includere ed escludere altri parlanti. Niffoi in NPA09 commenta il processo di acquisizione della varietà linguistica locale come un prerequisito fondamentale per l'inserimento nella comunità. Il contesto è il rapporto di amicizia fraterna tra Zosimo e Nemesio, i due protagonisti del romanzo:⁶⁰⁶ il primo in Sardegna ci è nato, il secondo ci arriva all'età di 12 anni da una grande città del continente. Vengono accolti con diffidenza i nuovi arrivati, continentali e per di più rappresentanti dello Stato, visto che il padre di Nemesio è il nuovo segretario comunale. Però i compaesani rimangono positivamente colpiti dalla capacità del figlio del nuovo segretario, Nemesio, di apprendere in fretta il sardo barbaricino:

- (67) Quello che lasciò tutti di stucco fu che erano bastati pochi mesi perché non sembrasse neanche più continentale [...]. Dal giorno in cui era arrivato erano passate appena due lune e già il ragazzo parlava in limba, imitando anche nella pronuncia i bambini di Crapiles. La nostra lingua l'aveva imparata in fretta, come una melopea, una nenia buona per i battesimi e per i funerali. Si divertiva a certi nostri modi di dire che, secondo lui, avevano un potere straordinario: quello di evocare immagini, odori, finanche sapori che gli spalancavano davanti mondi ignoti e meravigliosi. Di nascosto li trascriveva pure e li conservava, per meglio conoscere la gente e per imparare a usarli a proposito. Capi al volo che, da noi, le parole sono piombo, riso e lacrime, capi che contano più della vita e della morte. Da noi le parole sono tutto [...]. Sono suoni antichi, che gli abitanti di questa terra maligna si scambiano sotto un cielo ulceroso, avido di felicità. (NPA09: 28-29)

Niffoi presenta in maniera folkloristica la *limba*, l'unica inserzione sarda del brano,⁶⁰⁷ come una lingua ancestrale e miracolosa, la chiave per accedere a un mondo misterioso, una sorta di formula magica (v. § 5.2.2.). Non solo un canale di comunicazione, quindi, per Nemesio, ma un riflesso della stessa mentalità del popolo sardo e una rivendicazione di una discendenza arcaica

⁶⁰⁵ L'autrice sembra omaggiare il volume *I lèori del socialismo* dello scrittore veneto Dino Coltro, uscito nel 1973: «Quando andai a scuola ero pieno di esperienza, non mi piaceva tanto stare lì seduto a tirare giù aste e aste, sempre a bocca chiusa adesso che avevo imparato a parlare, - parlate male con quel vostro dialetto, ci sgridava la maestra, dovete imparare l'italiano -. Non so come si poteva parlare italiano senza conoscerlo, lo sapevano bene le figlie dei signori [...], gli altri alunni erano tutti figli di dipendenti, di salariati e bovani come noialtri della Corte, che eravamo confinati negli ultimi banchi, - avete vestiti che puzzano di stalla e di orina di cavalla -, per forza con tutto quel letame che caricavamo sulle barelle nei pomeriggi dopo scuola.» Coltro (2000 [1973]: 106), citato in Marcato (2014: 73).

⁶⁰⁶ Cfr. Dettori (2011).

⁶⁰⁷ Il vocabolo 'lingua' è contenuto nel glossario peritessuale del romanzo (NPA09: 167).

che lo separa da altri popoli, e soprattutto dagli italiani. La descrizione della scoperta della lingua sarda è seguita da un campione ridotto della competenza di Nemesio nel dialogo con la madre dell'amico Zosimo:

- (68) «Permissu! A si podete? Tzia Gaetana, in casa siete?» chiedeva Nemesio affacciandosi in cortile. Mama Gaetana rispondeva da un angolo della cucina e la sua voce sgusciava fuori da una finestra, che aveva uno scurino rotto: «Avanti! Avanti, su signoreddu!». Gaetana lo aveva chiamato così fin dal primo giorno in cui lo aveva visto, a causa dei suoi modi gentili, tanto diversi da quelli di tutti gli altri ragazzi di Crapiles. Era contenta che fosse diventato amico del figlio e non c'era volta che lo mandasse via senza ustrinarlo con quanto le capitava. (NPA09: 29)

Le battute di Nemesio e tizia Gaetana contengono espressioni sarde facilmente comprensibili nel contesto di una visita e la postposizione del verbo. Il vocativo *su signoreddu* è seguito inoltre da un commento metalinguistico che lo descrive come riflesso della gentilezza associata dalla donna alle origini continentali e allo *status* socioeconomico della famiglia di Nemesio. Il termine di rispetto *tzia* e il verbo *ustrinare* sono tra i sardismi nel glossario peritestuale del romanzo, senza un rimando nel testo.⁶⁰⁸

L'attenzione è rivolta al processo di apprendimento linguistico individuale di Nemesio, grazie al quale il bambino riesce a inserirsi nella società barbaricina (a differenza del resto della famiglia).⁶⁰⁹ Tuttavia i suoi errori, benevolmente commentati, servono come punto di partenza per riflettere anche sul processo opposto, l'italianizzazione dei sardi:

- (69) «Ghirau este Zosimeddu? » chiedeva Nemesio.
«No, no. No este galu torrau, arriva fra poco» gli rispondeva la donna. Si divertiva Gaetana, che era povera di studi ma non d'intelligenza, ad ascoltare quel ragazzino che storpia l'italiano alla perfezione per parlare bene il barbaricino.
«Lu posso issettare».
«Ehia, ehia. Vostè si accomodi lì, che io devo finire di scremare la quagliata delle pannelle» [...] Lavorava e se la rideva, per quel piccolo continentale che si mordeva la lingua ogni volta che sbagliava una parola in barbaricino. Meschinetto, diceva «posso» invece di «potho», «tucciu» invece di «thuucciu», ma erano cose che gli si potevano perdonare, vista la buona volontà che ci metteva. Già erano peggio i locali, che a dieci anni non sapevano parlare più né in limba né in italiano. «Signora, mi dia un pazicheddu di latte!». «Signore, mi apergia la porta!». «Signorina, balla con mimme?». «Dottore, mi sono seccato una gamba!». Tutto un signorume finto, che stava seppellendo quel poco di buono che la guerra aveva lasciato nel modo di parlare. (NPA09: 30-31)

Anche qui gli elementi sardi del dialogo sono di facile comprensione: la vicinanza di *torrau* con 'tornato' in italiano aiuta a decifrare – se ce ne fosse bisogno – anche il sinonimo *ghirau*. La commutazione di codice con il passaggio all'italiano «arriva fra poco» e il contesto fanno il resto (Nemesio decide di aspettare il ritorno dell'amico). Il brano è metalinguisticamente denso e descrive diversi tipi di interferenza dovuta alla convergenza di due

⁶⁰⁸ «Tzia/tziu appellativo di rispetto che non implica alcun rapporto di parentela (da non confondere quindi con zia/zio) [...] *ustrinare* regalare» (NPA09: 168).

⁶⁰⁹ Cfr. l'analogo commento di Atzeni, in cui però non viene riportata alcuna battuta: «In Marmilla non c'è nato [Cesarino], ma è arrivato che aveva due anni, è cresciuto come fosse uno di noi, parlava il sardo meglio dell'italiano.» (AFB91: 116-117)

varietà linguistiche in contatto, in più strettamente imparentate. Degna di nota è la differenza di valutazione fatta dalla voce che mescola le parole di Gaetana alla diegesi: se la “storpiatura” di tipo fonetico (mancata aspirazione) di Nemesio riceve un trattamento comprensivo, i fenomeni di interferenza opposti dei sardofoni sono duramente criticati.⁶¹⁰ Se con la guerra l’italiano si era diffuso anche nell’entroterra barbaricina, la commistione delle lingue viene commentata come una corruzione di quella novità. Si tratta di inserzioni lessicali adattate e non (*pazicheddo* ‘poco’, *mimme* ‘me’), forme ibride (*apergia* ‘apra’), calchi semantici (*seccato* < *secare*, ‘tagliare’) e l’uso spropositato di titoli allocutivi.⁶¹¹

Se la competenza dialettale viene commentata come chiave di accesso alla comunità, viceversa la sua mancanza può essere considerata un motivo di esclusione. Questa divisione riflette la dicotomia *we-code* – *you-code* individuata nel *code-switching* orale per riferirsi alla funzione di appartenenza identitaria e al contrasto fra le varietà linguistiche coinvolte.⁶¹² I commenti metalinguistici su quest’aspetto non si limitano alle opere di ambientazione storica. Nell’ultimo racconto in LD107, Longo commenta la dinamica nel contesto della dialettalità contemporanea a Napoli. Il protagonista Reibàn racconta l’incontro tra il suo gruppo di amici (con Rolèx e Panzarotto) e un ragazzo di cui viene sottolineata la mancanza di competenza dialettale:

- (70) Neanche ci siamo fatti venti metri, ci ha corso dietro un ragazzo con la camicia bianca e un cravattino. Stava nervoso e si muoveva tutto a tic.
«Volete entrare?» ha chiesto.
«Ci vuole l’invito,» ho detto «nunn’ ’o tenimmo»
«Vi faccio entrare io»
«Ah, grazie» ha fatto Panzarotto.
«Ma tu peccché ce vuò fà trasi?» ho chiesto.
Quello è rimasto con la faccia scimunita a guardare.
«’o dialetto nunn’ ’o capisce» ha detto Rolèx.
«Perché ci vuoi fare entrare?» ho chiesto.
Si è guardato intorno un momento, poi ha detto:
«Ci sta uno che va dietro alla mia ragazza».
«Ah,» ha detto Rolèx «tieni ’a guagliona zoccola».
«’a vuò rà ’na lezione? Vuoi dare una lezione alla tua ragazza?» ho chiesto.
«A lui. Non a lei» ha risposto. «Io vi faccio entrare e voi lo spaventate un poco».
«Va bene» ho detto. «Tu facci entrare che ci pensiamo noi». (LD107: 134)

Il commento metalinguistico in dialetto di Rolèx è seguito da una traduzione in italiano della battuta: ciò serve per accentuare il contrasto fra i tre protagonisti e il ragazzo non dialettologo, descritto oltretutto come avente «la

⁶¹⁰ Ovvio il significato di *potho*, mentre *thucciu* sta per ‘vado’ cfr. «tuccare andare, avviarsi, dirigersi, incominciare, ecc. (tuccat a ridere, incomincia a ridere o a pranghere, a piangere, ecc.)» (Farina 2002: 286). Nonostante la competenza linguistica di Nemesio, lui sarà sempre trattato da “continentale”. La sua lingua diventa di nuovo un oggetto di commenti, quando ormai grande torna sull’isola dopo tanti anni di assenza «“A si podete?” domandò, con un accento addolcito che aveva perso l’affilatura del dialetto.» (ivi: 132). La pronuncia sarda di un continentale è commentato anche in Fois (FMVo6: 206).

⁶¹¹ Cfr. Berruto (2005).

⁶¹² Gumperz (1982), v. § 2.2.

faccia scimunita». Inoltre, la motivazione dietro l'invito viene commentata ironicamente come mancanza di polso, sia nei confronti della fidanzata (accusata di infedeltà) sia verso il corteggiatore, con un'altra reiterazione nella battuta di Reibàn. La mancata competenza dialettale del ragazzo è ulteriormente commentata e a lui si contrappongono i tre balordi che tra di loro usano sistematicamente il dialetto napoletano o italiano regionale e che finiscono per aggredire uno sconosciuto al prezzo di gin tonic e pasticche.⁶¹³

Per i tre la scelta del dialetto appare non marcata, mentre l'uso dell'italiano viene accentuato come strumento stilistico e limitato agli usi particolari. In un bar, Reibàn decide di prendere in giro un altro cliente e ordina a Panzarotto di distrarlo, mentre lui gli svuota il piattino con le noccioline dentro il bicchiere:

- (71) «Chiedici l'ora» ho detto a Panzarotto.
 «Songo 'e nove e mezza».
 «E 'o saccio. Ce la devi chiedere a lui l'ora» e con la testa ho fatto segno al tizio con gli occhiali. Panzarotto ci è andato vicino.
 «Scusate signore, sapete per gentilezza dirmi che ore sono?».
 Lo fa proprio preciso quello educato. (LDI07: 132)

Questa volta è Reibàn, da voce narrante, a commentare l'uso dell'italiano da parte di Panzarotto per funzione ironica, ma soprattutto a riflettere sulla sua marcatezza più in generale in quella comunità linguistica partenopea a cui appartengono i tre personaggi.⁶¹⁴ Nella battuta italiana si noti l'uso diatopicamente marcato del *voi* come forma di cortesia (apparente).

Una dinamica analoga è osservata dalla protagonista di Atzeni in *Bellas mariposas* (in ABM96). Cate, una ragazzina cagliaritana, paragona negativamente il fratello maggiore Massimo e la sua banda di amici a quella di un altro ragazzo del quartiere. La protagonista commenta in sardo il fatto che il fratello non sappia parlare il cagliaritano (sardo campidanese):

- (72) Malcolm Puddu mi piace e mi piace tutta la greffa fighi chi non lo sa il mestiere che fanno? Però la giusta non li cucca sono gli unici che si muovono della gente di Santa Lamenera vanno a Barcellona parlano spagnolo e catalano una volta Malcolm è stato in Marocco in un posto che si chiama Ketama e ha imparato a fare il fumo e a dire leila Alla illa Alla Muamad resul Alla o Alla akbar o Alla rakman u rakem
 e dice che se parli in arabo ogni tanto dire Alla è obbligatorio
 passano frontiere fanno sport Giulietta Conkebagna ha vinto i campionati sardi di corsa campestre sono forti e coraggiosi
 invece Massimo mio fratello di sedici anni è finito nella greffa di Patrick Merdonedda e si vede la differenza no sciri kistionai mancu su castedaiu altro che spagnolo (ABM96: 70-71)

Il racconto è caratterizzato dall'impronta orale, resa con la mancanza di interpunzione e il mistilinguismo italiano-sardo campidanese profondo,

⁶¹³ Cfr. «“Lo dovete solo spaventare” ha detto. “Bubbazza non ne tieni?” ha chiesto Rolèx. “Che?”. “Fumo, coca, pasticche. Non tieni niente?”. “Ah, sì. Aspettate qua”» (LDI07: 135). Si commenta anche il fatto che nella festa si canti una canzone in italiano (e non in dialetto): «Tre o quattro sopra a una pedana cantavano una canzone in italiano che se ne scendevano le palle, e chi abballava, chi stava per i fatti suoi.» (ivi: 134)

⁶¹⁴ Cfr. Dardano (2010: 13-16).

all'interno del quale gli elementi sardi (spesso gergali) non sono immediatamente comprensibili al lettore (v. § 6).⁶¹⁵ Benché l'elogio di Malcolm e i suoi amici non faccia riferimento al sardo, ma alle lingue straniere, il commento sul fratello dimostra che la competenza dialettale è valorizzata positivamente e serve per accentuare ulteriormente il contrasto tra i due gruppi. Se nel racconto di Atzeni l'esempio sopra è l'unico commento metalinguistico esplicito, in AFB91 questi sono frequenti e appaiono il più delle volte in assenza di elementi sardi.⁶¹⁶

5.3.4 LA VARIAZIONE DIATOPICA, DIASTRATICA, DIAFASICA

Oltre ai processi sociolinguistici diacronici e alla dimensione identitaria della dialettalità, spesso gli autori commentano in generale la variazione diatopica che caratterizza gruppi di personaggi. Queste osservazioni possono riguardare in modo molto dettagliato la variazione diatopica interna di una zona dialettale, come si è visto nel caso di Fois che descrive “la *c* morbida” e “la *r* moscia” dei soldati barbaricini di varia provenienza (v. sopra). Simili commenti sulle caratteristiche fonetiche si trovano in Niffoi e Camilleri:

- (73) [D]isse che si chiamava Zosimo Crajeddu e veniva da Crapiles. [...] Poi mi chiese: «E tu di dove sei? Come ti chiami?» calcando l'accento barbaricino sulla esse, come io non faccio, perché sono di un paesino di pianura che si fotte un lembo di mare della costa orientale. «Sono Banneddu, Banneddu Chimentu di Raspacadule, fine pena mai». (NPA09: 86-87)
- (74) Tortorella gli disse [a Montalbano] che al commissariato avevano ricevuto una telefonata anonima. [...] «La voce aveva un accento palermitano, metteva la *i* al posto della *r*, ma capace che lo faceva apposta. Ha detto che nella mánna c'era la carogna di un cornuto, dintra una màchina verde».
«Chi c'è andato?».
«Fazio e Galluzzo, io sono venuto di corsa a cercare lei. Non so se feci bene, forse la telefonata è uno sgherzo, una babbata».
«Ma quanto ci piace babbare a noi siciliani!». (CCT96: 144)

I due commenti sono accomunati dalla presenza di riferimenti geografici espliciti e dall'assenza della rappresentazione grafica dei fenomeni fonetici cui riferiscono.⁶¹⁷ I due detenuti sardi, che in Niffoi si incontrano in un carcere sul continente, scambiano battute in italiano, mentre la dialettalità delle parole riferite dall'agente Tortorella a Montalbano non include esempi concreti dell'accento descritto come palermitano.

Nell'esempio di Camilleri, Montalbano commenta anche più generalmente la presunta tendenza dei siciliani allo scherzo e alla presa in giro (con

⁶¹⁵ Marci (1999: 130-143) fornisce un glossario per la lingua di Atzeni: *cuccare* 'prendere, arrestare' (gergale); *giusta* 'polizia' (gergale); *greffa* 'gruppo di amici, banda' (gergale); *sciri* (*širi*), sapere. «No sciri kistionai mancu su casteddaiu», non sa parlare neanche il cagliaritano. Per *Conkebagna*, *Merdonedda* e altri cognomi (ivi: 127) e § 6.1.

⁶¹⁶ V. la parte introduttiva del § 5.

⁶¹⁷ Crapiles appartiene a quella «pluralità di toponimi di invenzione» (con Oropische, Orotho, Piracherfa, Abacrastra, Taculè e Irichines) che in diverse opere maschera Orani, un piccolo centro del nuorese. È il paese natio di Niffoi, dove lo scrittore continua a vivere (Dettori 2011a: 158).

una glossa, *sgherzo – babbiana*), la quale potrebbe essere la motivazione dietro la telefonata anonima. Non si tratta tanto di voler caratterizzare un personaggio, che peraltro rimane dietro le quinte, ma di descrivere in generale lo stile comunicativo degli isolani. Simili osservazioni sono usate da Camilleri per accentuare il contrasto tra gli isolani e i continentali, come accade in CFA94 nella descrizione della scelta ministeriale di mandare in Sicilia alcuni reparti militari a controllare il territorio:

- (75) In seguito a questa bella pensata dei due eminenti statisti, figli di mamma piemontesi, imberbi friulani di leva che fino al giorno avanti si erano arricchiti a respirare l'aria fresca e pungente delle loro montagne, si erano venuti a trovare di colpo ad ansimare penosamente, ad arrisaccare nei loro provvisori alloggi, in paesi che stavano sì e no a un metro d'altezza sul livello del mare, tra gente che parlava un dialetto incomprensibile, fatto più di silenzi che di parole, d'indecifrabili movimenti delle sopracciglia, d'impercettibili increspature delle rughe. Si erano adattati come meglio potevano, grazie alla loro giovane età, e una mano consistente gli era stata data dai vigatesi stessi, inteneriti da quell'aria sprovveduta e spaesata che i picciotti forasteri avevano. (CFA94: 11)

Il brano non riporta esempi del modo di esprimersi dei siciliani (si noti però *picciotti forasteri* della voce narrante), ma il commento sull'inintelligibilità del dialetto siciliano, nelle prime pagine del primo romanzo della serie Montalbano, si presenta come un'introduzione alla dialettalità successiva.

Sebbene Camilleri descriva i siciliani come taciturni, ai meridionali in generale viene associata la loquacità. In un commento della voce narrante di Siti in STP06 questa caratteristica diventa funzionale quando ai meridionali sono contrapposti i settentrionali montanari nel contesto di una trasmissione televisiva, la cui produzione prende ordini dai vertici della Lega Nord:

- (76) Il decalogo della Lega è in realtà un dualogo, visto che è composto da due soli articoli: 1) niente meridionali; 2) niente culattoni. Sui meridionali hanno dovuto recedere, perché un talk-show coi valdostani e i friulani durerebbe dieci minuti; sicché si sono aggrappati all'unica bandiera del «niente culattoni». (STP06: 341)

Per non aver rispettato questa seconda regola presentando un'ospite lesbica, la conduttrice del programma rischia il licenziamento. Nell'occasione di un'altra lite tra lei e la Lega era già arrivata una minaccia esplicita, che nel romanzo prende la forma di una citazione diatopicamente connotata con la resa grafica della pronuncia settentrionale delle affricate:⁶¹⁸

- (77) Dalla Lega Nord arrivano dei perentori «casciàtela via!» – perché a quell'ora i ragazzi tornano da scuola, perché fa dispiacere a Biffi e a Formigoni, si fa paladina di culattoni e travestiti. (STP06: 225-226)

⁶¹⁸ Il narratore di Siti riporta nella storia anche una telefonata che coinvolge un personaggio della Lega facilmente riconoscibile: «Mi porta nella roulotte di regia – “ti metto il viva-voce, così ascoltiamo insieme” – chiama, riconosco agghiacciato la voce roca e l'accento lombardo: “a me se prendete una tosetta e la fate stuprare da un commendatore mi sta bene, chi se ne frega, ma culattoni abbiamo detto di no”».» (STP06: 341) Al commento sull'accento corrisponde qui nella battuta solo l'elemento lessicale *tosetta* (v. *dialettismi-bandiera* di Dardano et al. 2008: 163).

Sia in Siti sia in Camilleri l'appello ai noti stereotipi sulle differenze tra meridionali e settentrionali hanno in primis una funzione comica e ironica. A livello più globale essi presentano ancora una volta la sensibilità meta-linguistica degli autori. I commenti sono da loro usati per accompagnare gli elementi dialettali o regionali, o in assenza di quest'ultimi per creare una percezione di dialettalità o regionalità nel racconto.⁶¹⁹

In Siti la dialettalità collettiva si unisce alla marcatezza diastratica o diafasica. I commenti metalinguistici riguardano il modo di esprimersi di un gruppo, un linguaggio settoriale o un gergo, per esempio quello usato dai borgatari per parlare della droga o del calcio:

- (78) Si diverte a insegnarmi il gergo («ta'a sei crepata tutta», «lasciame du' caccole», «oggi basta 'na mano»), o le allusioni furbesche («i calamari so' quelli grigi», o «semo tornati a vent'anni fa», per intendere che è arrivata una partita di quella grassa come una volta). (STP06: 303)
- (79) Eccoci tra gli irriducibili della Lazio, amici vecchi di quando giocava in porta; si vantano di fronte allo «scrittore», che sarei io: si definiscono «scozzesi in terra inglese», il «Corriere dello Sport» lo chiamano «er Coriere de Trigoria», dalla località dove i romanisti vanno in ritiro. (STP06: 395)

Presenti già in STP06, le borgate diventano un tema centrale in SICO8 e Siti ne commenta a più riprese l'uso linguistico. Il ruolo di osservatore del narratore-protagonista (pseudo)autobiografico è dichiarato in una nota peritextuale alla fine del libro e rafforzato da una sorta di saggio inserito a metà dell'opera, in cui l'autore descrive le borgate:⁶²⁰

- (80) il romanesco non è quello filologico dei puristi ma quello, non uniforme e contaminato con l'italiano, che oggi si parla in borgata. (SICO8: 339)

Questo distacco estende la dimensione metalinguistica a una funzione globale che motiva gli elementi romaneschi nel testo.⁶²¹ In Siti

il romanesco non ha una funzione documentaria, ma se mai sociologica, e comunque letteraria. Il particolare tipo di dialetto usato serve a caratterizzare un determinato ambiente sociale ma soprattutto a definire la complessa identità dei personaggi, la loro irrisolutezza, il loro difficile e spesso drammatico contatto con la vita.

(D'Achille 2012a: 128)

⁶¹⁹ Siti include nei suoi romanzi numerosi commenti anche sulle lingue straniere: in una maniera più cospicua sullo spagnolo nell'episodio del viaggio in Guatemala (SSN94: 536-588) e altrove sul francese, inglese, giapponese e albanese (STP06: 52, 72, 104, 160, 367), cfr. Camilleri sull'arabo (CCT96: 225, 231; CLM96: 130).

⁶²⁰ Il capitolo intitolato "Urbanistica" (SICO8: 161-176) si apre con un commento metalinguistico: «Mai chiamarle "borgate" di fronte agli assessori, ricordarsi che sono "periferie". [...] i borgatari stessi insorgono: "borgatara ce sarà tu' sorella" o, variante, "in borgata ce stanno li rumeni". Il che è anche vero, in parte, ed è frutto di uno slittamento semantico, oltre che visivo: "borgata" negli anni Cinquanta voleva dire baracche, fango, i famosi "borghetti" di lamiere incistati sotto gli archi degli acquedotti classici. [...] (ivi: 161-162). Sul termine *borgatario* e altri nomi di agente in -aro v. § 6.1.1.

⁶²¹ I commenti riguardano per es. il gergo del carcere (SICO8: 87, 267), del sesso (72, 173), dei traffitti illeciti (204, 214) e ancora della droga (110-111, 183, 188).

Il dialetto e la metalingua che gli fa da cornice serve dunque a descrivere la (sotto)cultura romana e la comunità dialettale, nella sua forma contemporanea e ibrida. Anche quando la metalingua ha come oggetto esplicito la caratterizzazione di un personaggio, lo sguardo del narratore sembra rivolto comunque ai processi sociolinguistici collettivi, come nella riflessione di Lucia, la linguista già citata (§ 5.2.2.), sull'identità linguistica ibrida di Mauro, il palazzinaro di borgata:⁶²²

- (81) Lucia, anche per deformazione professionale, è molto sensibile alle ibridazioni linguistiche: se osserva con attenzione il corpo di Mauro è proprio perché le sembra un ibrido. Il sostrato è quello di un popolano, con l'eleganza asciutta degli italici montanari: la pelle scurita da un'abbronzatura ancestrale, gli occhi bianchi e neri, gli zigomi da rettile. Sopra, la ripulitura del manager: un Armani classico per niente coraggioso, la camicia tagliata su misura, i gemelli, i RayBan – posticci come l'italiano standard spennellato sul romanaccio di base. Ma tra i due strati, più interessante ancora, un ragazzo irrisolto di origine incerta. (SIC08: 225)

Come nota D'Achille, lo scrittore «intende rappresentare un dialetto continuamente mescolato con l'italiano»⁶²³ e perciò ha accuratamente colto i vari gradi del *continuum* all'interno del romanesco (o romanaccio)⁶²⁴, caratteristico della situazione romana e visibile a tutti i livelli della lingua; dalla fonetica e morfosintassi al lessico e fraseologia (v. § 5.2.2).

⁶²² Il contrasto sociolinguistico tra i due viene accentuato metalinguisticamente anche nel dialogo, per es. attraverso la correzione di un congiuntivo da parte di Lucia: «[Mauro:] la giustizia è fatta per quelli che stanno sopra, che vogliono che i poveri si accontentano. “... tètino.” Cosa? “Si accontentino, con la “i”.” Ma vaffanculo, l'ho detto, oh... è tardi, fammene andà a casa. [...] Discutere con Lucia è come buttarsi da un quarto piano.» (SIC08: 248)

⁶²³ D'Achille (2012: 125-126).

⁶²⁴ In un brano corsivato di narrazione in prima persona il narratore Siti racconta la sua esperienza come infiltrato in un incontro di un gruppo di estrema destra: «Sbaglio tutte le mosse: dico “romanaccio” come indicazione linguistica neutra e loro mi rimbeccano che parlano “romano, come li romani antichi”.» (SIC08: 174-175)

6 COSTRUZIONE DEI PERSONAGGI E IDENTITÀ LINGUISTICHE

Se la funzione più immediata del plurilinguismo letterario nel *corpus* è la rappresentazione della cultura regionale e comunità dialettale presentata in § 5, essa può essere vista come la scenografia di un'opera teatrale. Seguendo la stessa metafora, l'oggetto del presente capitolo sono invece gli attori, ovvero la costruzione dei personaggi e le loro identità linguistiche, la quale corrisponde alla motivazione *composizionale* di Grutman (v. § 2.2.). Gli elementi diatopicamente connotati sono funzionali alla caratterizzazione dei personaggi e nell'interazione tra di loro. I personaggi sono costruiti attraverso i nomi e i termini utilizzati per riferirsi a loro. La nomenclatura dialettale sarà analizzata in § 6.1.: si tratta di nomi comuni, per esempio nomi di agente e termini di parentela, e di nomi propri, in modo particolare soprannomi e ipocoristici. Questi sono spesso oggetto di osservazioni metalinguistiche da parte del narratore o di altri personaggi. Il modo in cui – e la lingua nella quale – ci si riferisce ai personaggi nel testo è indicativo della loro identità. I nomi formano un ponte tra i livelli testuali: l'uso referenziale dei nomi nella narrazione ha la sua controparte nell'uso vocativo nel dialogo.

I vocativi veicolano informazioni sull'identità dei personaggi, ma anche sui rapporti tra di loro, e saranno analizzati insieme ad altri elementi del dialogo (§ 6.2.). Infatti, i personaggi sono caratterizzati anche attraverso la loro voce nel discorso diretto o nelle citazioni. Tra le diverse forme che l'oralità dialettale può assumere, la più "leggera" è la commutazione extrafrasale, chiamata *tag-switching* (v. § 2.3.). Si tratta di forme sbandierate e caratteristiche del parlato: interiezioni, esclamazioni, imprecazioni, segnali discorsivi, intercalari e altri costrutti parentetici con molteplici valenze. Gli elementi extrafrasali e i vocativi sono accomunati per la posizione sintattica e per la funzione pragmatica. Sono un concentrato di espressività orale e di riconoscibilità diatopica, in un recipiente facilmente accessibile anche al lettore monolingue. Infatti, anche il trattamento metalinguistico-traduttivo che riguarda questi elementi si manifesta in forme diverse rispetto alle inserzioni dei termini culturospecifici o intertesti di oralitura (§ 5.2.). La voce dei personaggi dialettali e plurilingui nel dialogo può assumere anche forme di alternanza e di commutazione interfrasale più profonda (§ 6.3.). In questi casi, la presenza del dialetto è spesso talmente cospicua da richiedere al lettore uno sforzo notevole, l'esigenza a cui rispondono le molteplici tecniche traduttive utilizzate dagli autori. Tuttavia, la distanza linguistica tra il dialetto e l'italiano può variare molto, così come variano di gradi di mescolanza tra la voce narrante e quella dei personaggi con le conseguenze al livello linguistico. Infine, le identità linguistiche dei personaggi sono costruiti anche attraverso riflessioni metalinguistiche dettagliate, analizzate in (§ 6.4.) parallelamente alla dimensione collettiva già discussa (§ 5.3.).

6.1 NOMI COMUNI E NOMI PROPRI DIATOPICAMENTE CONNOTATI

I dialettalismi e regionalismi riferiti alle persone e ai gruppi, come *caddraio*, *carbunè*, *cuffinanti* e *camalli* genovesi (MRD98), *bigate* e *ingroppine* friulane (BSB99) e *rais* e *tonnaroti* siciliani (GPZo1) sono strettamente collegati alle attività e ai mestieri in uno specifico contesto storico e geografico, e in quanto tali paragonabili ai *realia* della cultura materiale (§ 5.1.2.). Questi termini specifici colmano lacune lessicali in italiano e infatti sono spesso glossati, parafrasati o tradotti in altri modi dagli autori. Diatopicamente connotati sono anche gli etnonimi regionali *bassitalia* e *napoli* e lo spagnolo *indios* nel contesto argentino o cileno (PQDo2) (§ 5.3.1.). Altri dialettalismi e regionalismi riguardano invece nomi comuni riferiti a personaggi e a gruppi di persone caratterizzati più generalmente dall'attività o dal ruolo sociale, come *mere* sardo e *fittàvul* lombardo (FMVo6, PCO93, v. § 5.3.2.) o *bruscia* sarda (AFB91, § 5.1.). A differenza di termini etnografici simili ai *realia*, questi nomi di agente non hanno un significato denotativo in traducibile, semmai il dialettalismo veicola connotazioni più specifiche e serve a caratterizzare il personaggio a cui si riferisce. Analogamente, il termine di origini romane *borgatario* è caratterizzato dalla morfologia regionale e dal significato geograficamente connotato, pur avendo ormai una diffusione nazionale (SICO8, § 5.3.4.).

Più generici ancora sono i termini che designano i personaggi per il loro sesso e l'età, per esempio i *guaglioni* napoletani (AFB91) e le *ragasse*, *guaglione* e *ciumachelle* (BSB99, § 5.3.4.). Sono usati dagli autori come una sorta di piastrina di riconoscimento per caratterizzare personaggi fuori dalla loro regione di origine, come i ragazzi napoletani in Sardegna o le ragazze venete, napoletane e romane nel Friuli. In questi casi, la connotazione diatopica prevale sul significato denotativo del termine: un *guaglione* non è un ragazzo qualsiasi, ma un giovanotto di origini (e, verrebbe da aggiungere, dalle caratteristiche) ben precise. Diverso è il caso dei *picciotti* in Camilleri, che indica in modo non marcato 'ragazzi', 'giovanotti': infatti, talvolta sono definiti così anche se *forasteri* (CFA94) (§ 5.3.4.). Il dialetto è usato anche nei soprannomi e nelle ingiurie per caratterizzare i personaggi. Come nel caso della perpetua Trottrodda e del cane Bassino (AFB91, § 5.1.), essi veicolano informazioni sia sulle fattezze, sul carattere e sulle abitudini della persona (o dell'animale), a cui vengono affibbiati, sia sul rapporto con la persona che li usa. Sono spesso seguiti da spiegazioni o traduzioni interne al testo che accentuano ed esplicitano queste connotazioni.⁶²⁵ Tutti gli esempi citati riguardano l'uso referenziale dei dialettalismi e regionalismi, principalmente nelle parti diegetiche dei testi analizzati.

⁶²⁵ Si pensi anche agli emigrati italiani, chiamati in spagnolo *golondrinas* in PQDo2 (§ 5.3.2.) e ai tre ragazzi napoletani *Ròlex*, *Panzarotto* e *Reibàn* in LDIO7 (§ 5.3.3.), i cui soprannomi non saranno connotati come dialettali o regionali, ma che contribuiscono all'oralità e all'informalità del testo.

6.1.1 TERMINI GENERICI

Certi nomi di agente o di mestiere sono diatopicamente connotati, benché abbiano una diffusione sovraregionale o nazionale e non siano formalmente riconducibili a un singolo dialetto. È il caso del suffisso *-aro*, «originariamente variante non toscana di *-aio*, [...] il suffisso ha avuto un recente aumento di produttività in seguito alla diffusione di parole di area romana che denotano comportamenti abituali perlopiù marginali o moralmente discutibili». ⁶²⁶ Siti li usa spesso per descrivere alcuni personaggi romani con “mestieri” meno consueti o addirittura illegali, come *palazzinaro* e *permessaro*. La natura ambigua è confermata dai commenti e parafrasi: ⁶²⁷

- (82) Pensano [...] che Chiara in realtà abbia una tresca col suo datore di lavoro (un palazzinaro, o come preferisce dire lui un costruttore, cinquantenne). (SIC08: 81)
- (83) un “permessaro” (quelli cioè che vengono incaricati dalla produzione [cinematografica] di ottenere i vari permessi) aveva parcheggiato in modo da bloccare l’uscita a una delle segretarie. (SIC08: 123-124)

Altre attività marginali rappresentano *pulciaro* e *bocchinaro*, che non sono parafrasati sia perché appaiono nel dialogo sia perché resi comprensibili dal contesto. ⁶²⁸ Altri nomi di agente in *-aro* non hanno connotazioni particolari se non quella diatopica, ⁶²⁹ in alcuni casi è aggiunto il suffisso diminutivo *-olo*, per esempio *chiesarolo* ‘clericale’. ⁶³⁰ Entrambi i modi di formazione suffissale sono usati nell’attenta descrizione di Siti sui *borgatari* (già discussi, § 5.3.4.), gli abitanti spesso emarginati delle borgate romane in SICo8 (ma presenti anche in STPo6). I *borgatari* possono chiamarsi *stradaroli*, termine anch’esso commentato:

- (84) “Borgata” diventa, allora un nome di solidarietà: «mamma borgata t’ha parato er culo» dicono se riconoscono uno stradarolo (uno che beve il cappuccio al loro bar o che faceva le pinne col motorino sul piazzale della loro scuola) in una situazione di antagonismo violento, politico o sportivo o carcerario. (SIC08: 164)

Il suffisso *-aro* è diffuso soprattutto nell’area romana, ma non mancano esempi in altre opere di ambientazione centrale e meridionale. In Longo troviamo per esempio *ricottaro*, *marinaro* e *scarparo*, ⁶³¹ in Camilleri

⁶²⁶ Iacobini (2010: 348).

⁶²⁷ D’Achille (2012a: 127) considera *permessaro* un neologismo o un termine registrato da Siti (infatti è segnalato dalla virgolette), mentre *palazzinaro* è entrato già nel lessico italiano. Lo stesso vale per *cravattaro*: «ha un debito forte con un cravattaro dei Castelli e che quella sera deve ripagarlo in natura» (SICo8: 76) Cfr. STPo6: 307, 323.

⁶²⁸ «fatto il grandioso, non voleva sembrà er pulciaro che compra ‘na macchina usata» (SICo8: 125); «lo provoca: “a bocchinaro, esci che te cionco, to’o ripasso io er culo”.» (ivi: 133) viene glossato da D’Achille (2012: 127) con “chi pratica il coito orale”. Per l’uso vocativo romano di *a*, v. più avanti.

⁶²⁹ Per es. *benzinaro*, *macellaro*, *tassinaro*, *pizzettara* e *pizzettaro* (STPo6: 66, SICo8: 19, 27, 59, 77, 141), quest’ultimo si alterna con l’italiano *pizzaiolo*, come nota D’Achille (2012a: 126-127).

⁶³⁰ SIC: 152; D’Achille (2012: 127). Cfr. *fruttarolo* e *pipparoli* (SIC: 31, 174, 277).

⁶³¹ Per es. LADo3: 118, LCG11: 16. *Scarparo* è onnipresente in LCG11, perché il protagonista Lorenzo è conosciuto in paese come «lu nipote de lu scarparo». Tuttavia non si tratta di singole inserzioni, bensì di un elemento del mistilinguismo italiano-dialettale che pervade tutto il testo.

munizzari e soprattutto *cammarera*,⁶³² e in Grasso *notaro* e *massaro*, ma anche *puparo*, quest'ultimo nel senso metaforico di 'burattinaio divino'.⁶³³

Nella comunità contadina e pastorizia barbaricina Niffoi e Fois descrivono spesso i rapporti tra servi e padroni. Il termine *theracca* 'serva, donna di servizio' è incluso in uno dei glossari di Niffoi, *teracca* invece è parafrasato in Fois.⁶³⁴ Un *teraccu* è anche il pastore Zenobi che in FSC98 s'innamora di Sisinnia, *sa merichedda*, figlia dei padroni:

- (85) Zenobi può contare su dieci capi suoi al pascolo insieme a quelli de sos meres. Alla fine del mese di settembre accompagna sa mere e sa merichedda a Lula per la novena di San Francesco, prepara le provviste per la cumbissia e si occupa dei rifornimenti ogni due giorni facendosi quattro cinque ore a cavallo per andare e lo stesso per tornare. (FSC98: 19)

La tecnica traduttiva di Fois si differenzia dall'apparato metalinguistico esplicito di Niffoi.⁶³⁵ Fois da un lato alterna ai pochi sardismi i corrispettivi termini italiani a maggior distanza, come 'servo' - *teraccu*, *su mere* - 'il padrone', ma anche solo l'articolo determinativo *la mere* - *sa mere*; dall'altro l'autore usa l'accostamento antonimico 'il padrone' - *sa mere* e la derivazione di una stessa radice, come *sos meres* - *sa mere* - *sa merichedda*.⁶³⁶

Il nome di agente riferito al personaggio chiave del paesaggio barbaricino è *balente*, definito da Niffoi «uomo abile, capace, valoroso; con accezione negativa: bandito», e riconosciuto per la sua *balentia* 'atto di coraggio, bravata, spavalderia'.⁶³⁷ Questa figura contraddittoria è presente in FSC98, NVI99 e NPA09, ed è rappresentata soprattutto dai protagonisti *balenti*, Micheddu Lisodda in NVS06 e il bandito Samuele Stochino, realmente esistito, in FMV06.⁶³⁸ Un'altra dimensione caratteristica è la mitologia e la fiabistica isolana, evocate con termini come *bruscia* (già citata § 5.1.), *stria*, *coga*, *duennas*, *dimonius* e *gianas*. Si tratta di esseri fantastici in scena nel racconto *Demonio è cane bianco* (ABM96).⁶³⁹

⁶³² Nei due termini la regionalità del suffisso si unisce all'elemento lessicale dialettale. Pino e Saro sono «assunti in qualità di "operatori ecologici" [che] fino a qualche tempo prima, [...] poco nobilmente si chiamavano munnizzari» (CFA94: 9-10), «Adelina, la cammarera, la fimmina di casa che una volta al giorno veniva a dargli adenzia» (CCT96: 41). Il termine *cammarera* è esclusivamente limitato ad Adelina (chiamata anche *criata*, CCT96: 187, spiegato nel glossario in CCF97: 128 come 'servente di casa'), mentre l'italiano *cameriera* si riferisce ad altri personaggi (cfr. CFA94:102, CCT10: 145).

⁶³³ GBM97: 60, 122. Cfr. «Un evento, piccolo o grande che fosse, solo se estraneo alla volontà e a un progetto intellettuale, poteva sconvolgere un disegno elaborato meditato quasi perfetto. Era accaduto a lui, era accaduto a Memi, era accaduto a Turandot [...], pupi nel teatrino d'un invisibile puparo.»

⁶³⁴ NBM:156 e *therachia* 'prestazione di lavoro come servo pastore' (NLS:155). Cfr. «era figlia di una che andava a servizio dai Siotto, figlia di una teracca, mica niente di più.» (FSC98: 18)

⁶³⁵ Inclusi nei glossari sono «*Mere mannu* 'proprietario, padrone grande, soprattutto di terre e bestiame'.» (NBM10: 155) e «*Cumbissia* 'abitazione ad uso dei pellegrini nei santuari'.» (NLS11: 154).

⁶³⁶ FMV06: 91, 203; FSC98: 16, 19, 31, 96. I padroni si chiamano anche *donna/don* (ivi: 71, 100).

⁶³⁷ NPA09: 167. I glossari dei romanzi successivi modificano leggermente la seconda parte della definizione «con accezione negativa: prepotente, delinquente» (NBM10: 153, NLS11: 153).

⁶³⁸ Samuele è descritto per esempio come «Un balente con la divisa, quindi più balente, ma anche un balente innamorato, quindi più fragile.» (FMV06: 89).

⁶³⁹ ABM96: 13, 39, 41-43. Non vengono tradotti dall'autore, ma sono analizzati e glossati da Dettori (2014c: 102, n33): *stria* e *coga* 'strega', *duennas* 'folletti, spiriti', *dimonius* 'demonio, essere malvagio' e *gianas* 'fate'. Ricordano gli ispanismi che in Pariani fanno riferimento alle credenze magiche degli *indios* mapuche: *sirene-pincoyas* (tradotto nella forma composta), *brujos*, 'stregoni', *furas*, spiegate contestualmente come «strane creature dei boschi di solito incattivite per la propria bruttezza di

Una sottocategoria di nomi di agente molto diffusa e condivisa da diversi autori è quella relativa alle inserzioni dei termini di parentela diatopicamente connotati. Sono utilizzati soprattutto da Pariani e dagli autori sardi:

- (86) *memà/memàma, mepà, mesurèla, menòna, menònu; nostramà, nostropà; somà/somàma, sopà*, ma anche *sospùsa*, di regola con pronomi possessivi enclitici; ma anche *mamà, abuela, bisabuela* spagnoli (PCO93, PQD02, PUG03)
- (87) *mama, babbo/babbu, mannai/oi* ‘nonna/o’ spesso seguiti dal prenome o cognome (NVI99, NVS06, NPA09), *babbo, jaju* ‘nonno’, *bisaju*, (FSC98, FSD99), ma anche *socra* ‘suocera’ (FMV06), *babbo, mammai* (ABM06)

Anche in Camilleri sono diffusi i termini *patre/patri, matre/matri*, la cui variazione nel grado di dialettalità rispecchia l’aumento del dialetto nel corso della serie. Talvolta sono preceduti dal pronome possessivo in dialetto, per esempio *me matri, to soru, me frati, sò frati* (CFA94) e *sò matri* (CGB03). Non si tratta di inserzioni, ma di elementi estratti dalle frasi in siciliano.

I termini di parentela veicolano insieme una marcatezza diatopica e una carica emotiva, come si intuisce dalle forme composte con i pronomi possessivi in Pariani. Non sono tradotti né commentati, in quanto di solito immediatamente riconoscibili, a meno che si voglia sottolineare ulteriormente la connotazione diatopica del termine. Lo fa Siti, quando con lo sguardo metalinguistico sempre attento gioca sul contrasto tra *babbo* ‘papà’ e *babbo* ‘stupido’. Il primo è predominante in Toscana, e compresente con ‘papà’ proprio in Sardegna, ma anche nel Lazio e in Emilia-Romagna.⁶⁴⁰ Il secondo invece prevale in molte aree del Sud.⁶⁴¹ La metalingua accompagna anche i dialettalismismi per ‘zio’, quando non sono riferiti a un parente di sangue, ma di elezione e usati come termine di rispetto:

- (88) Non c’è modo, per chi è stato scelto da un bambino, di tirarsene fuori. Il Giaguaro [...] fu eletto ‘barba’ - un po’ più di zietto, meglio di nonno, quasi un piccolo padre – dall’erede infante del principe dei carbone. (MRD98: 159)
- (89) «Dottore, in primisi ci devo diri che stamatina, [...], andai a trovarì a ’u zù Stefanu». «Scusami, Ciccio, ma io non ... ». «Stefano Lagùmina, ma tutti noi lo chiamamu ’u zù Stefanu, tiene novantacinco anni, ma avi una testa lucita che nun ce n’è». (CGB03: 73)

Analogamente, l’epiteto sardo *tziu/tzia*, a cui si è già accennato, è un titolo di rispetto e non un termine di parentela vero proprio, come conferma Niffoi nei suoi glossari paratestuali: «appellativo di rispetto che non implica alcun

nanerottole» (PQD02: 207). Numerosi altri nomi di agente in spagnolo non vengono tradotti, in quanto presumibilmente conosciuti o comprensibili nel contesto e per la vicinanza all’italiano: *estancieros, colonos, campesino, caballeros, gauchos, ovejero* delle *pampas*, ma anche *misioneros, ladrones, invasores, prisioneros, desaparecidos*. Nel caso di termini spagnoli simili a quelli italiani, come *misioneros* e *ladrones*, “l’ispanità” dei termini è ottenuto soprattutto con il plurale in -s.

⁶⁴⁰ Paoli (2013), in base ai recentissimi dati della banca dati *La lingua delle città* (LinCi).

⁶⁴¹ Il protagonista-narratore riporta una conversazione avuta in un paesino toscano con una fruttivendola, la quale gli racconta la morte prematura di suo genero «siciliano, ma bravo [che non ebbe] la soddisfazione di sentirsi chiamar babbo» (SSN94: 442).

rapporto di parentela (da non confondere quindi con zia/zio)». ⁶⁴² Nonostante appaia frequentemente anche nella funzione vocativa, rivolto alle persone di una certa età (v. § 6.2.1.), la maggior parte delle occorrenze riguarda il suo uso referenziale. L'epiteto precede tipicamente il prenome o il prenome e il cognome: solo raramente viene usato come termine generico. ⁶⁴³ Una simile funzione di contrassegno localizzante hanno in Pariani i titoli spagnoli *don/doña* e *señor/señora/señorita* seguiti dal prenome o dal cognome. ⁶⁴⁴ Questi titoli collocano la narrazione in un luogo e forniscono informazioni sul ruolo sociale e sui rapporti interpersonali tra i personaggi. Ancora un campo semantico diffuso sono i dialettalismi e regionalismi di varia provenienza che indicano i numerosi 'ragazzi' e 'giovani' che popolano le opere analizzate. Oltre ai *guaglioni* napoletani (già citati), ci sono altri termini sinonimici, che talvolta variano nel grado di dialettalità. In Longo la *guaglioncella* si sviluppa in *vuagliocella*, ⁶⁴⁵ in Camilleri accanto a *picciotti* appare la forma diminutivale *picciotteddri* e l'alterato peggiorativo *picciottazzi*. ⁶⁴⁶ Come si è detto, Camilleri usa sistematicamente fin dal primo romanzo della serie Montalbano *picciotti* come termine generico e non per indicare solo 'ragazzi' di provenienza siciliana. Invece, quando Grasso usa il termine, lo accompagna spesso con meccanismi traduttivi, accorgimenti tipografici e commenti metalinguistici. O l'autrice accentua il significato del termine come riferito ai soli siciliani; *picciotti* s'alterna nella stessa frase con il corrispettivo italiano 'giovannotti'; oppure il diminutivo *picciutteddri* è corsivato, ma la forma base no. ⁶⁴⁷ Se il termine per Grasso ha la funzione di marcare la differenza con chi *picciotto* non è, viceversa il suo uso nei confronti di un non siciliano è una sorta di complimento. L'inclusione è rafforzata metalinguisticamente. Non a caso, il napoletano è definito *sperto* 'furbo, astuto'. Il suo cognome Parisiello, che già permette di riconoscere la provenienza, è contrapposto a quello del veneto Tonin. ⁶⁴⁸

- (90) In Procura con l'arrivo del nuovo Sostituto Procuratore napoletano, *picciotto sperto e affidabile della nostra razza* come lo definiva con orgoglio il Procuratore Capo, le cose si erano rimesse in ordine, tutto procedeva come sempre. La parentesi ignominiosa del frocio Tonin era stata dimenticata... (GDI01: 223)

⁶⁴² NPA09: 168 (ripreso poi in NBM10: 156 e NLS11: 155).

⁶⁴³ Per es. *zia Cosima* (ABM96: 15), *zia Nevina*, *zia Rosina* (FSC98: 14), *zia Mena* (FSD99: 44) e *zuiu Antoni Palimodde* (FMV06: 47). Cfr. «le tzie del paese mi venivano incontro per abbracciarmi e m'investivano col loro odore di fiori guasti, di culi lavati a ogni morte di papa, di pelurie acide e sudate sotto i fazzolettoni neri e i mutandoni di tela grezza.» (NVS06: 45) Mentre Niffoi mobilita un vero esercito di personaggi definiti con il titolo, Il titolo è usato da Atzeni e Foïs con parsimonia,

⁶⁴⁴ Per es. PQD02: 32, 39, 73, 94, 146.

⁶⁴⁵ LDI07: 28, LCG11: 30. *Vuagliocella* viene riportata anche nel peritesto del LCG11 come un epiteto caratterizzante, riferita alla protagonista Caterina: «Purtroppo sulla "vuaglioneccella" aveva già messo gli occhi Rancio Fellone, il figlio dell'uomo più ricco del paese» (LCG11: seconda di copertina). Allo stesso modo in Bartolini il termine friulano per 'ragazza' è citato nel peritesto, ma non appare nel testo: «Tunine, la "fantate" del contado che sta facendosi cittadino» (BIF98: seconda di copertina).

⁶⁴⁶ Per es. CCT96: 224, 240.

⁶⁴⁷ «i militari di leva, forestieri o picciotti della provincia» (GDI01: 45); «li tocca i 'così' dei picciotti ... ché ci piacciono alla Canaria i 'così' de' giovanotti, tosti, pieni, duri come le pannocchie di granturco...» (GBM97: 16); «poi notaro c'è l'età... l'età... che siamo *picciutteddri*?...» (GBM97: 175).

⁶⁴⁸ «venuto anche lui dal Nord a giudicare dal cognome Tonin?» (GDI05: 115). Al contrario, in MMV07 un personaggio di nome Carmine Adeodato viene liquidato come un «terun» (MMV07: 78).

Nella Roma raccontata da Siti ai *picciotti* corrispondono i *pischelli* (o *pischelletti*), che però vanno distinti dai *coatti*:

- (91) oppure c'è lo sfogo di Trastevere, dove almeno le pischelle in minigonna tirano la coca sugli specchietti dei motorini, e i coatti che arrivano fin lì litigano coi residenti che li sorprendono a pisciare sui loro portoni. (SIC08: 201)

Il fatto di “arrivare fin lì” nel centro storico sottolinea la provenienza suburbana e borgatara dei *coatti*, caratterizzati dal comportamento volgare o violento e dallo stile discutibile, commentato ripetutamente dall'autore. Anche i *guappi* delle opere di Longo sono individui violenti e arroganti, ma in più il termine ha una connotazione camorristica.⁶⁴⁹ Invece, *pitzocca* in Fois e *tùsa* in Pariani sono termini neutrali per ‘ragazza’.⁶⁵⁰

Infine, chiudono la rassegna i termini siciliani per indicare ‘ragazzino’ o ‘bambino’. Camilleri fa riferimento a una bambina con il termine *picciliddra*, mentre la variante di Grasso è *picciridda*.⁶⁵¹ Il termine *picciliddro* in Camilleri è diffusissimo, ma le forme non adattate sono un'eccezione. Di regola la forma singola maschile è adattata attraverso il vocalismo finale italiano in –o (*pro* –u), mentre le altre forme, per esempio *picciliddra*, sono omofoniche. I seguenti esempi tratti dal primo romanzo CFA94 permettono di osservare il meccanismo di inserimento di un dialettalismo nel testo, senza mettere a rischio la comprensione del messaggio da parte del lettore:

- (92) «Faccio un salto a casa a sentire come sta u picciliddu» disse all'amico. [...] Nenè, il picciliddro, se ne stava vigilante, dormiva sì e no due ore a notte, il resto lo passava a occhi sgriddati, senza mai piangere, e quando mai s'era visto un nicareddro che non lacrimava? (CFA94: 13)

L'inserzione non adattata *picciliddu* è preceduta dall'articolo determinativo dialettale *u*. La battuta del dialogo è seguita dalla forma adattata nella narrazione. Segue ancora il sinonimo dialettale *nicareddro* ‘bambino, piccoletto’. Altrove in Camilleri, questo tipo di alternanza è realizzata attraverso l'alternanza tra ‘bambino’ e i dialettalismi adattati *picciliddro* e *nicareddro*:

- (93) Venne ad aprirgli una donna giovane e minuta, un bambino in braccio, gli occhi squieti. «C'è Saro?». «È andato in farmacia ad accattare i medicinali per nostro figlio, ma torna subito». «Perché, è malato?». Senza rispondere, la donna allungò tanticchia il braccio per farglielo vedere. Il picciliddro malato lo era, e come: il colorito giallo, le guancette scavate, i grandi occhi già adulti che lo taliavano corrucciati. Montalbano provò pena, non sopportava la sofferenza nei nicareddri senza colpa. (CCT96: 62-63)

Questo meccanismo, adoperato anche da Fois (v. sopra), è uno dei modi di Camilleri con cui l'autore “abitu” il lettore ai dialettalismi. Infatti, esempi

⁶⁴⁹ LAD03: 136, 147.

⁶⁵⁰ «Così, appena la pitzocca sparisce con passo svelto fuori dalla sua vista, Bustianu se ne torna verso casa.» (FSC98: 45). Cfr. «E poi cosa potrebbe mai offrire uno zoppo come lui a una bella tùsa come l'Angiulina?» (PCO93: 37): l'uso dell'accento ridondante rafforza la dialettalità. Frequenti anche i corrispettivi termini spagnoli *muchacho*, -a e *chicos*, -as per ‘ragazzo’ (PQD02: 138, 156, 196).

⁶⁵¹ Per esempio CCT96: 194, GBM97: 38.

come questi sono particolarmente diffusi nei primi romanzi della serie. A differenza dei termini culturospecifici, che spesso sono seguiti dalle traduzioni intratestuali, i termini generici come *picciotti*, *picciliddri* e simili entrano a far parte del *core lexicon* del camillerese in modo più sottile.

6.1.2 IPOCORISTICI E SOPRANNOMI

L'onomastica dialettale e regionale ha un ruolo importante nella contestualizzazione delle opere letterarie, ma considerare gli antroponimi come inserzioni dialettali o alloglotti può essere problematico.⁶⁵² In questa sede, i toponimi saranno esclusi per motivi di spazio e tra i numerosi antroponimi diatopicamente connotati, l'attenzione sarà posta sugli esempi in qualche modo "marcati". Si tratta di antroponimi, che sono accompagnati da commenti metalinguistici e tecniche traduttive, con cui l'autore accentua la marcatezza diatopica e si occupa a spiegarne il significato al lettore. Spiccano nel *corpus* due categorie particolari: i vezzeggiativi d'uso familiare e informale, ovvero le forme ipocoristiche e diminutive dialettali dei nomi propri, e i soprannomi o appellativi ingiuriosi diatopicamente connotati.

Gli ipocoristici sono formati con diversi processi, spesso sovrapposti: diminuzione con suffisso, riduzione fonologica o morfologica (tramite aferesi) e variazione della base. Da vezzeggiativi nell'ambito familiare, spesso nel Sud diventano veri e propri soprannomi, che si sostituiscono a quelli anagrafici nell'uso corrente. Una grande varietà di ipocoristici è infatti usata nelle opere ambientate nel Centro-Sud e nelle isole. Niffoi offre perfino una piccola lezione sulle varianti ipocoristiche (a tratti ingiuriose) del nome della protagonista di NVSo6, Mintonia (< Maria + Antonio), e la traduzione intratestuale del nome della futura figlia di lei.⁶⁵³ Invece, l'antronomasia del racconto *Bellas Mariposas* (ABM96), descritta da Marci come "un vero fuoco d'artificio [di... n]omi – diminutivi e vezzeggiativi – e soprannomi costruiti con accostamenti fantasiosi e insoliti e insieme strabilianti di nome di battesimo e cognome", rimane riservata ai lettori sardofoni in assenza di traduzioni o commenti.⁶⁵⁴

Camilleri a sua volta presenta spesso i suoi personaggi con gli ipocoristici accompagnati dal nome anagrafico, e ne commenta la connotazione affettiva e la non immediata riconoscibilità rispetto al prenome, dal quale deriva.⁶⁵⁵ La

⁶⁵² V. Callahan (2004: 38-41) sulla questione di onomastica. Tuttavia, v. Dettori (2005) sull'onomastica sarda e Marcatò (2010) per bibliografia.

⁶⁵³ «Mintonia mi hanno chiamato. Un po' per onorare i nonni paterni, Antonio Savuccu e Maria Pettenedda; un po' perché il nome piaceva tanto a mia madre, che prima del parto aveva già in mente di chiamarmi a vita col diminutivo di Tonia. Fino a tre anni qualcuno osava chiamarmi anche Totonna, per via dei miei coscioni [...]. Ma appena imparai a mordere e tirare calci [...] anche i fratelli e le sorelle decisero di chiamarmi solo Tonia.» (NVSo6: 36); «Se è femmina forse la chiamerò Imbeza, che e di buon augurio, perché vuol dire "invecchia".» (ivi: 114-115).

⁶⁵⁴ Marci (1999: 127, n157), per es. *Giulietto Conkebagna* ('testa di salsa', per il colore di capelli).

⁶⁵⁵ «signor Montaperto Baldassare detto Saro» (CFA94 :66), «Sanfilippo Emanuele, ovvero Nenè» (CGToo: 23), «Filippo Minutolo, detto Fifi» (CPro4: 48), «"E chi è Beba?" "Me l'hai presentata tu. Beatrice". La chiamava già Beba!» (CGToo: 149), «"Mi hai detto che lo chiamavi Ninì. Diminutivo di

corregionale Grasso esplicita un caso di prenome che può dar esito a diversi ipocoristici (il corsivo è dell'autrice):

- (94) Io stessa ho pagato la sensalia d'un altro nome, Ciane, in cambio di quello che ebbi nascendo, quando fui Domenica per l'anagrafe, perché così si chiamava la nonna, nonna Mimma, e Memi, anzi *Memi Memi* per te, madre, non Domenica né Mimma. (GDI05: 50-51)

Il nome assume una particolare importanza nel romanzo, perché la protagonista Memi decide di abbandonare il suo nome anagrafico (scelto in onore della nonna) nel momento di emigrare a Milano. *Memi* diventa *Ciane* per cancellare ogni connotazione regionale della sua identità, ma la ripresa del prenome originale costituisce una tappa fondamentale nel ritrovamento della sua identità siciliana e dialettale al suo ritorno sull'isola (v. 6.3.2.).⁶⁵⁶ Il nome ha un'importanza primaria nell'identità di una persona, anche di un personaggio letterario. Nomi dialettali o di diffusione regionale concorrono alla costruzione dei personaggi e alla loro collocazione tramite etichette riconoscibili come locali. Invece, un personaggio di Maggiani rimpiange il suo nome insolito, Sascia, incomprensibile e privo di legami geo-culturali.⁶⁵⁷

Se le opere ambientate nel Centro-Sud sono costellate di numerosi ipocoristici, nel Nord come segno di confidenzialità, affettività e familiarità, è regionalmente connotato l'uso dell'articolo determinativo preposto al nome proprio o al cognome. Nel parlato, l'uso dell'articolo davanti ai pronomi femminili e maschili è una caratteristica settentrionale in generale, e lombarda in particolare.⁶⁵⁸ In MMV07 l'antagonista del romanzo si chiama *il Felice*, ma troviamo anche *il Giovanni* – *il Giuàn* – *el Giuàn* in tre forme diverse in base a chi usa il nome.⁶⁵⁹ Una grande varietà di nomi con l'articolo preposto abbiamo ancora in Bartolini.⁶⁶⁰ L'articolo spesso si unisce alla forma ipocoristica dialettale, per esempio *la Dalgisa*, *il Pidrö* e *il Togn* in PQD02 e *il Miliu*, *il Pippôn*, *la Tugnetta* e *la Sùnta* in PCO93.⁶⁶¹ Nel trilinguismo italiano-lombardo-spagnolo di Pariani, l'uso espletivo

Antonio?”. “No. Di Ernesto”.» (CGB03: 176). Cfr. In Siti: «Francesca, detta la Cicci, ha una resistenza terribile e una risata contagiosa» (SIC08: 31), con l'articolo determinativo.

⁶⁵⁶ «Ciane volli chiamarmi sperando nella rinascenza. Ciane come la ninfa che, per fiumana di pianto [...]. E poi volevo un nome senza ipotesi d'evocazioni geografiche in chi lo ascoltasse, da cui nessuno potesse azzardare la mia nascita selvaggia in un'Isola selvaggia.» (GDI05: 52)

⁶⁵⁷ Sascia, di origini sarde, emigra a Genova, dove il nome diventa oggetto di una curiosa paraetimologia: «un nome che per loro non significa nulla, che non ha nessun santo da difenderlo, e che, soprattutto, alla lingua genovese risulta impossibile da pronunciare in modo piano. Senza strascicarlo e strattinarlo, e insultarlo, alla fine, con un orribile accento che storpia una bella bambina e la riduce alla caricatura di una signora che sa sempre tutto: “Sa a scia”.» (MRD98: 21)

⁶⁵⁸ Setti (2003b), Rohlf (1969: 29-30, §653). In Toscana solo pronomi femminili sono accompagnati dall'articolo, ma è frequente davanti ai cognomi a prescindere dal genere. Cfr. *l'Irma*, *la Pierazzini* o *Ir Maggi* pronunciati da un livornese (SSN94: 371, 147, 195).

⁶⁵⁹ MMV07: 35. La forma italiana è pronunciata da Michele, il protagonista italofono, quella dialettale da Felice, il custode dialettfono, e quella mista (*il Giuàn*) nella narrazione a voce di Michele, che riporta in modo indiretto libero le parole di Felice.

⁶⁶⁰ Per es. le quattro sorelle Bau: *la Maria*, *la Giulia* e *la Olga Bao* (BSB99: 15, 93, 43), il cui cognome è oggetto di una riflessione metalinguistica (BSB99: 9-10).

⁶⁶¹ In PQD02 l'elenco peritestuale che riassume i dati anagrafici dei personaggi esplicita la loro derivazione da *Adalgisa*, *Pietro* e *Antonio* rispettivamente, mentre in quelli in PCO93 (*Emilio*, *Filippo*, *Antoni(ett)a*, *Assunta*) sono privi di delucidazioni offerte al lettore non dialettfono.

dell'articolo determinativo davanti al prenome non può essere considerato esclusivamente come caratteristica dialettale o regionale, visto che si tratta di un fenomeno diffuso anche in alcune varietà dello spagnolo americano.⁶⁶²

Per un effetto dialettale ancor più marcato, in PCO i soprannomi dialettali si aggiungono ai nomi già in sé diatopicamente connotati, per via dell'articolo o della forma ipocoristica. Oltre a *Carlén apéna* (per la sua fragilità e piccolezza alla nascita), il protagonista del racconto *Di corno o d'oro*, anche gli altri membri della sua famiglia sono conosciuti con nomignoli eloquenti. Si riferiscono – spesso ironicamente – a caratteristiche fisiche, come alla bionda “Testa di risotto” o alle abitudini, come nel caso dell'ateo “Amadio”:

- (95) Il nonno Frem [...] non va mai in chiesa, perché sostiene che ‘l Signùr l'èa ultà de l'òltra pàrti quando lui è nato. Per questo in paese, a mo' di scherzo, lo chiamano Frem Amadiu. È per un tal motivo che per i suoi figli non ha voluto nomi di santi, come è l'usanza. La prima tusa l'ha chiamata Diamànta, per il biancore della pelle trasparente, insolito per una neonata; la seconda Argénta, per il colore dei capelli chiarissimo, che tutti in corte da piccola la soprannominavano Có da risótu; i due gemelli poi c'è voluto tutto l'impuntarsi di sua moglie, l'Agnésa, altrimenti li avrebbe chiamati uno Lombardo e l'altro Veneto. Ma l'Agnésa, che non per niente ha il nome di Napoleòna, tanto ha fatto – gridato, minacciato, pianto e poi gridato ancora – che i gemelli hanno avuto il nome cambiato: Tranquillo, il più robusto, e Furio l'altro, il più magro, vorace come i cavalé nella loro ultima muta. (PCO:42)

A eccezione della citazione del modo di dire “Il Signore si è voltato dall'altra parte” (v. § 5.2.2.) e dell'inserzione *tusa* (v. sopra) la dialettalità del brano è affidato quasi esclusivamente agli antroponimi dialettali e caratterizzata da una dimensione metalinguistica accentuata.

Anche altri autori ricorrono a numerosi soprannomi dialettali, che possono dividersi – come sopra – grosso modo in due macrocategorie: nomignoli dovuti ad attributi fisici o tratti caratteriali, da una parte, e alle abitudini o attività, dall'altra. Al primo gruppo appartengono i soprannomi che prendono spunto da un difetto o da una caratteristica fisica valutata negativamente: per esempio a Genova un anziano che ha perso la vista è chiamato 'o *Guerso* e una monaca di aspetto poco gradevole *la Bagona* ‘scarafaggia’.⁶⁶³ In Lombardia un'altra suora affetta da nanismo viene chiamata *suor Piscinina* e una ragazza con una voglia vistosa *La Màcola*.⁶⁶⁴ Sono tutti accomunati dalla scelta degli autori di commentarli e tradurli. Garantire la comprensione del lettore spesso serve anche a garantire l'effetto comico, soprattutto se collegato alle parti del corpo intime. In Sardegna *Barrardàinu* è conosciuto per la forma delle mascelle e *Biodda* per quella

⁶⁶² Per es. accanto a *la Demetria*, *la Giovanna*, *il Teresio*, *il Luis*, *l'Ambrogino*, *l'Alfonso* appaiono *la Encarnada*, *la Guadalupe* e *l'Ángel*. Analogamente all'italiano, nelle varietà spagnole l'articolo è connotato come popolare, familiare e colloquiale, v. GDLE (1999: 112), NGLE (2009: 840).

⁶⁶³ «E vecchio, gioviale e cieco; ha un bel nome antico, Erminio, ma naturalmente è conosciuto da tutti come: 'o Guerso.» (MRD98: 79); «La monaca ritratta nel dipinto è un'antica parente del principino, che chiama familiarmente la sua ava 'la Bagona', la scarafaggia.» (MRD98: 79)

⁶⁶⁴ «Chiamatemi pure suor Piscinina, signor Canonico, mi dicono tutte così, per la pochezza della mia statura» (PUG03: 90); «Per via di una voglia violacea su una guancia era conosciuta da tutti come La Màcola.» (MMV07: 151)

della testa a forma di pene.⁶⁶⁵ Il suo compagno di sventura meridionale è *Capa di Ciuccio*, mentre in Sicilia la deformazione del sedere ha dato nome a *Culudisiccia*.⁶⁶⁶ Siciliano è anche il povero *Tàllaro*, le cui insufficienti doti maschili sono sulla bocca di tutti i paesani:

- (96) Tàllaro non era un nome, era l'ingiurio con cui lo chiamavano, già da bambino, ad Ispica, i compagni delle scuole elementari e poi, in collegio a Noto, i ragazzi più grandicelli, tanto che il padre, notaio Bòttaro, aveva preso la decisione di farlo studiare a casa con professori a pagamento. Lo chiamavano Tàllaro perché non aveva una mascolinità pronunciata, o almeno adeguata a un ragazzo della sua età. I compagni giuravano d'averglielo visto non più grande della falangetta d'un dito. [...] Che poi fosse veramente tàllaro o no era insignificante, nulla poteva quanto una diceria di paese. (GPZ01: 41)

Niffoi offre diversi esempi di *ingiurie*, soprannomi ingiuriosi, riferiti al carattere, come *Muriaticu* e *Ganamala*, due individui decisamente antipatici,⁶⁶⁷ e la maestra chiamata *Su Bistoccu de su Diavulu* per l'aspetto sgradevole e l'atteggiamento odioso.⁶⁶⁸

I soprannomi etnici che derivano dalla provenienza – vera, presunta o metaforica – del personaggio rispecchiano un uso particolare di etnonimi. Chi lascia la propria terra natia, nel nuovo ambiente viene spesso identificato con il patrionimico. Per esempio in GBM97 nel paese immaginario di Mautàna uno di Butera è conosciuto come *Pepe u vutrisi*.⁶⁶⁹ In MRD98, Alberico lascia la sua Ogliastro per emigrare a Genova diventando *Rico 'o Sardu*.⁶⁷⁰ Un etnonimo può essere affibbiato a un personaggio anche nella totale assenza di coordinate o dati anagrafici: così in GPZ01 lo straniero muto che arriva in Sicilia dalle distanze ignote sarà conosciuto da tutti come *il Miricano*.⁶⁷¹ Nel caso opposto, il patrionimico può essere assegnato per somiglianza straniera a una persona le cui generalità autoctone sono ben

⁶⁶⁵ «Il fratello più piccolo di Tzellina, che di soprannome faceva Barrardàinu per via delle sue mandibole deformi e prolungate, venne a cercarmi alla bettola.» (NVI99: 95) «Biodda era il suo soprannome, perché aveva una testa che sembrava una billodda e, quando parlava, sputava a spruzzo come se stesse pisciando con le labbra.» (NVS06: 64), 'bischero, pene'.

⁶⁶⁶ «Lo chiamavano Capa di Ciuccio pì la testa grossa comu nu mellone. Oltre a la capa sformata, pirò, teneva pure li muscoli de li vracci chiù gonfi de li zampogne.» (LCG11: 58-59) «*Culudisiccia* – lo chiamavano così per via del culo stretto allungato come quello d'una seppia.» (GBM97: 187).

⁶⁶⁷ «Gonariu Carcanzu era conosciuto nel circondario come uomo godurioso e dalla battuta corrosiva, al punto che in molti lo chiamavano per brulla Muriaticu.» (NVS06: 28); «Il podestà [...] A soprannome lo chiamavano Ganamala, bruttavoglia, da quando era piccolo, perché aveva un modo di dire e di fare che costringeva a dare di stomaco anche a digiuno.» (NVS06: 136)

⁶⁶⁸ «Mastra Letizia, la nuova maestra, era invece brutta e porrosa, peggio di una malavijone. Secca e verde come una mantide religiosa, gli occhi scontenti sprofondati in due pozzanghere nerastre [...]. Dopo i primi giorni di scuola, quando prese a picchiarmi con una frunza di salice, le zaccammo un ingiurgiu che sembrava fatto apposta per lei: Su Bistoccu de su Diavulu, il Biscotto del Diavolo. Quello era il soprannome giusto per una tzia vischida come la merca, che non si era mai fatta scivolare tra le gambe neanche la piuma di un gallo.» (NVS06: 53-54), cfr. Dettori (2011b: 145-148).

⁶⁶⁹ «Quanto ai fiori, Pepe u vutrisi – lo chiamavano così per via ch'era di Butera – li faceva morire sullo stelo se non ci badava Mimina, mani d'angelo...» (GBM97: 101, corsivo dell'autrice).

⁶⁷⁰ «Si presero solo la libertà, indistintamente compagni e padroni, di abbreviargli il nome, un po' troppo diverso dal solito, e di aggiungergli il luogo da dove veniva: Rico 'o Sardu. Non perché ci fossero degli alberichi provenienti da altri luoghi, ma perché si usava così: dare alle lontane terre che portavano uomini al porto il loro giusto riconoscimento.» (MRD98: 34)

⁶⁷¹ «Il Miricano era arrivato alla tonnara che non li aveva forse nemmeno vent'anni. [...] Non si sapeva chi fosse né da dove venisse quello strano ragazzo che non spiccicava una parola.» (GPZ01: 22)

note. Così il *Bepi* (Giuseppe) *Bao* nel suo natio Friuli viene chiamato *Bepi il bosgnac* per le sue fattezze slave,⁶⁷² e un anziano barbaricino è conosciuto come *tziu Pirroccu de Zenetta* in riferimento alla proverbiale avarizia degli abitanti del capoluogo ligure.⁶⁷³ Una buona dose di ironia è nascosta in un etnico che fa riferimento non tanto agli abitanti di un determinato paese, ma alle loro presunte preferenze sessuali condivise da un mafioso siciliano:

- (97) Gaetano Bennici inteso Tano u grecu, pluriassassino da anni latitante [...] non aveva visto la Grecia manco col cannocchiale e delle cose dell'Ellade ne poteva sapere quanto un tubo di ghisa, ma era detto così per un certo vizio che la voce popolare diceva sommamente gradito nei paraggi dell'acropoli. (CCT96: 67, 14)

La sessualità è una fonte inesauribile per i soprannomi ingiuriosi della seconda macrocategoria, riferite alle abitudini o attività. La giovane siciliana di nome Stinca seduce i preti mandati nel suo paese guadagnandosi il soprannome *la diàvula* (o *diavola*).⁶⁷⁴ A Cagliari il soprannome di un insegnante, *professor Bocomero*, «esprime in sardo quel che in Italia si rappresenta col termine francese *voyeur*».⁶⁷⁵ Un marito barbaricino è conosciuto come *Minciaecane*, 'pene di cane', per via del suo attaccamento (non solo sentimentale) alla moglie.⁶⁷⁶

Altri soprannomi, spesso ingiuriosi, prendono spunto da mestieri e attività (para)professionali. Un ricettatore al mercato palermitano Vucciria vuole essere considerato un commerciante come tutti gli altri e per questo viene chiamato *don Cesarino u putiàru*,⁶⁷⁷ un usuraio è noto come *u bicchinu* per l'effetto che ha sui suoi clienti,⁶⁷⁸ e un girovago e burattinaio emiliano è soprannominato *il Biduén* in Lombardia.⁶⁷⁹ L'insuccesso nella ricerca di

⁶⁷² «Bepi, il *bosgnac* ovvero il bosniaco per quella carnagione da zingaro che aveva.» Cfr. «Bepi, il *bosgnac*» e «Ma toccò al Bepi *bosniac*» (BSB99: 18, 19, 28). Da notare le tre diverse grafie che rappresentano i diversi gradi di adattamento del prestito etnico (corsivo dell'autore).

⁶⁷³ «Da vivo, tziu Pirroccu de Zenetta, come lo chiamavano a Crapiles, era talmente avaro di gesti e di parole che a volte risparmiava anche sugli auguri e sulle condoglianze. Muoveva appena le labbra e pronunciava solo le ultime lettere: "... uri", "... anze".» (NPA09: 56)

⁶⁷⁴ «Si faceva toccare sotto le mutande dai predicatori di città. E infine ci faceva tutte le cose dei grandi con un che di morboso incredibile in una bambina. Si che a Mautàna la chiamavano "la diavola". [...] Lei no, non ci cascava lei coi predicatori, a lei non la davano a bere come a quelli di Mautàna... no lei no!... era d'un'altra razza lei...non per niente la chiamavano diàvula...» (GBM97: 26, 39-40)

⁶⁷⁵ Marci (1999: 128, n157): «professor Bocomero [...] infatti non si chiama Bocomero il nome è nato perché [...] se all'ora di ricreazione vai nel bagno professori assieme a un compagno di classe e vi chiudete dentro e vi toccate e succhi la minghilledda del compagno professor Bocomero sale sul cesso del bagno affianco si arrampica sulla vasca dell'acqua e dall'alto guarda e si fa la folaga e ti interroga e ti dà dieci a me e a Luna dà sempre quattro.» (ABM96: 113-114)

⁶⁷⁶ «Chicchine! – disse Firmunu Lathone, rivolgendosi a Chicchina, la moglie di Minciaecane, che lo chiamavano così perché quando si annodava alla moglie la sera, se ne staccava solo al mattino per prepararsi la bisaccia.» (NV199: 26)

⁶⁷⁷ «"Quell'uomo vendeva cose rubate su ordinazione. [...]. Sai come lo chiamavano i suoi amici della Vucciria? Don Cesarino u putiàru, il bottegaio. Perché don Cesarino non si credeva né un basista, come si dice oggi, né un ricettatore, era un commerciante come tanti altri e il negozio, di cui pagava l'affitto e la luce, stava a testimoniarlo. Non era una facciata, una copertura."» (CCT96: 192-193)

⁶⁷⁸ «Il Gran Croce – come lo chiamavano a Terranova – era il Commendatore Candeloro Failla Verderame [...] u *bicchinu* (lo chiamavano becchino, il Gran Croce, a Terranova perché, in un certo senso, scavava le fosse ai poveri cristiani con le sue usure).» (GBM97: 159, 162, corsivo dell'autrice)

⁶⁷⁹ «il Giacobbe, detto il Biduén [...] L'insolito soprannome gli derivava dal fatto che proveniva da un paese dell'Appennino emiliano dove tutti, da tempo immemorabile, facevano i cammellanti e gli scimmianti. Così anche lui, a nove anni, era partito dal paese con lo zio, per diventare girovago, una festa fieraiola dietro l'altra, con gli animali ammaestrati e i giuppini.» (PCO93: 119)

un'attività lavorativa dà spunto al soprannome nel caso del sardo *Torracrasa*.⁶⁸⁰ Come si è già visto, nel microcosmo formato dal porto di Genova è di regola assegnare ai suoi abitanti soprannomi riferiti alle caratteristiche o capacità particolari. Infatti, un personaggio dell'opera è conosciuto come *Tirreno 'u Russu* per la sua ideologia politica,⁶⁸¹ il datore di lavoro di Sascia è conosciuto con ben tre soprannomi, a seconda dell'attività svolta in una determinata situazione:⁶⁸²

- (98) La stessa definizione di rigattiere risulta troppo restrittiva per fare giustizia delle doti e dei traffici di Giggi 'o Strassé, alias Giggi 'o Trafegun, alias il Duca di Mantova. [...] "Giggi 'o Strassé è appunto rigattiere, antiquario, trovarobe e mediatore in compravendite. [...] Se il Duca di Mantova versava le sue propensioni nella musica lirica, Giggi 'o Trafegun aveva un debole per la pittura." (MRD:39-40,176)

Infine, si basano su attività triviali alcune ingiurie dei personaggi romani di Siti: un culturista si chiama *i' Travaso* e uno spacciatore-magnaccia *Er Pasticca*.⁶⁸³ In LCG11 molti personaggi sono conosciuti solo per i loro soprannomi, per esempio il personaggio di origini africane chiamato *Lu Niro*.

6.2 L'ILLUSIONE DELL'ORALITÀ MINIMA

Oltre al termine con cui sono descritti nel senso referenziale nel testo (§ 6.1.), i personaggi di un'opera letteraria sono costruiti attraverso il nome con cui gli altri personaggi si rivolgono a loro. Si tratta dell'uso delle forme allocutive nel dialogo con la funzione vocativa, per esempio i già citati termini di rispetto e di cortesia sardi *vostè*, *tzia* e *su signoreddu* (§ 5.3.3.). Contribuisce a caratterizzarli naturalmente anche la loro stessa "voce" nel discorso diretto, insieme alle osservazioni metalinguistiche che rafforzano la loro identità linguistica. Spesso gli elementi dialettali concreti riproducono la cultura regionale orale del passato, come le orazioni dei tonnaroti siciliani, le nenie e filastrocche sarde o le canzoni delle filandine friulane (§ 5.2.1.), oppure appartengono al repertorio fraseologico della comunità descritta, tramandata di generazione in generazione, come dimostrano i proverbi pronunciati dai personaggi di Camilleri o Siti (§ 5.2.2.). Questi elementi di oralitura creano un'illusione di oralità in un certo senso "indiretta" sulla pagina. Anche quando appaiono nel discorso diretto, anziché rappresentare la voce propria

⁶⁸⁰ «Una volta in famiglia eravamo tredici, undici figli più mama Narredda e babbu Bagliore, che paesani e conoscenti chiamavano Torracrasa, perché ogni volta che si metteva a cercare un lavoro stabile li rispondevano: "Torra crasa!", torna domani.» (NVSo6: 39)

⁶⁸¹ "Tirreno 'u Russu, che nel venti era arrivato fino a Vladivostok con la nave dei carboni per sostenere [...] la rivoluzione bolscevica." (MRD98: 199)

⁶⁸² *Strasé*, *strasé* 'straccivendolo, cenciaiolo'; *tràfegà* 'lavorare affaccendandosi', peggior. *trafegun* (Petracco Sicardi – Toso 1985-1990).

⁶⁸³ «un mio amico [...] si chiama i' Travaso perché travasa il latte cinque o sei volte per togliere il grasso» (SSN94: 57). Nel caso di *Er Pasticca* (STPo6: 397), la romanità è limitata all'articolo *er*. Cfr. Il borgataro *Er Trottole*: «"Mi chiamo Eugenio ma tutti mi nominano er Trottole per via che giravo velocissimo quando se faceva la break dance per strada. [...] Lo chiamano er Trottole non (come lui crede) per la sua abilità di ballerino, ma perché è una banderuola nel cambiare opinione.» (SIC: 58, 68)

dei personaggi, gli elementi di oralitura appaiono come citazioni di una collettività anonima o familiare.

L'oggetto di analisi del presente paragrafo è invece l'illusione di oralità diretta, dialogica. Esempi di questa forma di plurilinguismo e dialettalità letteraria sono già stati osservati in vari contesti. Si esprimono in dialetto o in una lingua mista dialettale-spagnola gli emigrati lombardi e piemontesi di Pariani in Argentina e in Cile: questo bilinguismo è veicolato dalla narrazione in italiano creando di fatto enunciati trilingui (§ 5.3.1.). I soldati sardi di Fois, tra cui molti sono definiti dialettofoni esclusivi, nel dialogo commutano continuamente tra il sardo e l'italiano (§ 5.3.2.). In Niffoi, Nemesio, il bambino continentale s'impegna a esprimersi con i paesani barbaricini in un sardo caratterizzato dall'interferenza italiana, mentre i giovani napoletani di Longo passano dal dialetto all'italiano per adattarsi a chi è privo di competenza dialettale (§ 5.3.3.). La forma minima dell'illusione dell'oralità diretta sono le singole inserzioni, per esempio i frequenti nomi comuni e nomi propri usati nella funzione vocativa, a cui si aggiungono altri elementi extrafrasali tipici del discorso orale, come esclamazioni e altre interiezioni.

6.2.1 VOCATIVI

La controparte dell'uso referenziale dei nomi comuni e nomi propri per riferirsi alle persone o ai gruppi di persone è il loro uso vocativo nel dialogo. Il vocativo è un elemento linguistico usato per rivolgersi al proprio interlocutore, identificarlo tra possibili interlocutori e richiamare la sua attenzione. Nella funzione vocativa sono impiegati nomi propri e nomi comuni, termini di parentela, titoli generici e professionali, ma anche sintagmi o combinazioni più complesse che possono includere forme nominali, aggettivali e pronominali. L'uso del vocativo è strettamente collegato alla scelta del pronome allocutivo (*tu/Lei/voi*) e le conseguenti forme verbali. Tutti questi elementi formano insieme la sfera della deissi sociale, all'interno della quale i parlanti (e scriventi) – in base ai parametri sociolinguistici e interpersonali – scelgono di volta in volta gli elementi per esplicitare la natura solidale o gerarchica del rapporto con il proprio interlocutore.⁶⁸⁴ Se negli studi sulla commutazione di codice orale la specificazione del destinatario è stata individuata come una delle funzioni più ricorrenti, la motivazione principale di usare i vocativi alloglotti nella narrativa plurilingue è diversa e appare collegata alla descrizione della relazione tra personaggi (§ 2.2.). Nel dialogo letterario la necessità di individuare l'interlocutore tra tanti potenziali è naturalmente fittizio e il discorso diretto si forma tipicamente sullo scambio di battute tra due personaggi. I vocativi nel dialogo letterario servono soprattutto a veicolare informazioni sui rapporti interpersonali nella famiglia, tra amici, nella coppia

⁶⁸⁴ Mazzoleni (1995), (2011), Renzi (1995), Molinelli (2010).

e nella comunità descritta in generale.⁶⁸⁵ Benché molti dei nomi comuni e nomi propri diatopicamente connotati già discussi (§ 6.1.), appaiano frequentemente anche nel dialogo, non si tratta solo di una riflessione dell'uso referenziale o una sottocategoria pragmatica. Non tutti i termini usati in modo referenziale possono diventare vocativi; viceversa il passaggio dalla narrazione al dialogo comporta caratteristiche collegate all'illusione dell'oralità non presenti nell'uso referenziale.

Tra i termini generici riferiti alle persone, nell'uso vocativo sono diffusi soprattutto termini di parentela, per esempio tra figlia e padre in Pariani:

- (99) Una volta sono andata con lui a far legna.
 «Pà, cos'è la nustalgia, che la nominate sempre?» gli ho chiesto.
 «È un dolore...»
 «Ma un dolore come?»
 «Come si fa a dire, la mé Venturina?... » (PQD02:19)

Il vocativo dialettale *pà*, corrispondente a *mepà* nell'uso referenziale, riceve come risposta *la mé Venturina*, in cui il nome proprio è preceduto dall'articolo determinativo (tratto generalmente regionale) e dall'aggettivo possessivo dialettale. La marcatezza diatopica dello scambio è accentuata dalla scelta del pronome allocutivo della seconda persona plurale *voi* come forma di rispetto dalla figlia al padre.⁶⁸⁶ Nell'esempio citato la dialettalità si basa in buona parte sull'uso dei vocativi, caratterizzati dall'emotività e veicolanti informazioni sui rapporti interpersonali, ma nello stesso perfettamente comprensibili anche al lettore non dialettologo (come lo è d'altronde *nustalgia*, in cui si noti l'uso ridondante dell'accento). Dal punto di vista sintattico, i vocativi rimangono esterni alla cornice dell'italiano.⁶⁸⁷ In Pariani l'uso dei vocativi dialettali non si differenzia formalmente da quello dei corrispettivi termini spagnoli, anch'essi presenti in grande numero in PQD02.⁶⁸⁸ Degli vocativi dialettali o spagnoli non è fornita né necessaria una traduzione: generalmente il loro significato è conosciuto a un lettore italiano o ricavabile dalla similitudine con l'italiano o dal contesto.

Nel campo semantico dei termini di parentela, un uso particolare e diatopicamente connotato di vocativi è la cosiddetta *allocuzione inversa* (o *vocativo inverso*), diffusa nell'uso reale nei dialetti centro-meridionali e nelle rispettive varietà dell'italiano regionale. In LDIO7 lo riceve un bambino di 7 anni dal padre:

⁶⁸⁵ Callahan (2004: 71-75).

⁶⁸⁶ L'uso del *voi* è marcato più in diacronia che in diatopia, come dimostra un commento metalinguistico dell'autrice: «Il più delle volte, però, mepà ci aveva una guardata proprio buia, da far paura. Rimproverava memà: "Parlate troppo, la mé Dalgisa", ché a quel tempo-là tra marito e moglie ci si dava del voi... "Voi, la mé spusa, in questi cinque anni avete messo su una lingua!", di questo l'accusava.» (PQD02:17) L'allocutivo *voi* in italiano ha convissuto per secoli con il *Lei* ed è la forma di cortesia di molti dialetti, ma attualmente è marcato in diatopia come meridionale in generale, e napoletano in particolare (Niculescu 1974, Belardelli 2007, Serianni 2000). Il *voi* è presente anche nei romanzi di Grasso (GBM97: 45, GPZ01: 148-149, GDI05:25).

⁶⁸⁷ Cfr. il *tag-switching* (§ 2.3.).

⁶⁸⁸ Vista la predominanza delle figure femminili, ricorrono *mamá*, *abuela* 'nonna' e *tía* 'zia' che, oltre ai nomi propri, ricevono come risposta *hija* 'figlia', *chica/chiquita* 'ragazza', -ina' e *niña* 'bambina'. Come i vocativi dialettali, spesso sono gli unici elementi spagnoli in una battuta dialogica in italiano.

- (100) «Papà... »
 «Si a papà, che c'è?»
 «Papà...» ha detto di nuovo. Ho sentito la voce che gli tremava un poco e ho capito che teneva paura ma non lo voleva dare a vedere. (LDI07: 72)

Si tratta di «un caratteristico fenomeno di linguaggio affettivo [...], in cui chi parla nomina sé stesso per rivolgersi al proprio interlocutore di rango inferiore»,⁶⁸⁹ circoscritto nel discorso familiare e di norma rivolto ai bambini. I genitori, nonni o zii si auto-identificano «con il termine che indica il rapporto di parentela con il più piccolo interlocutore, probabilmente per rinforzare l'atto linguistico compiuto, che di solito è un ordine, un consiglio o una raccomandazione». ⁶⁹⁰ Il termine di parentela si presenta sopra nella forma dativale, preceduto dalla preposizione *a*.⁶⁹¹ Caratterizzata da una forte connotazione emotiva, l'allocuzione inversa rinforza la funzione espressiva, conativa, fatica o metalinguistica dell'enunciato.⁶⁹²

Una caratteristica della lingua orale è l'uso delle forme apocopate. In Niffoi un dialogo tra padre e figlio ne dimostra l'uso reciproco: al nome ipocoristico *Ninè* (< *Nineddu*) si oppone il termine di parentela *bà* (< *babbu/babbo*, entrambi presenti nel romanzo):

- (101) - Ninè, non ti ho mai regalato niente vero?
 - No bà, mai niente. (NVI99: 56)

Altrove nel dialogo, da cui sono estratte le battute, l'uso dei sardo è limitato esclusivamente ai vocativi e ad altri elementi extrafrasali. Questa scelta rispecchia l'espressione di *Nineddu* nel testo in generale, mentre nel caso del padre si aggiungono alcune frasi intere in sardo (v. § 6.2.2.). Nei romanzi di Niffoi sono spesso apocopati anche altri termini di parentela nell'uso vocativo, come *mà* (< *mama*), *mannà* e *mannò* (< *mannai*, *mannoi*), ma la forma piena prevale se accompagnata dal pronome possessivo affettuoso *babbu meu*, *babeddu meu*, *mama mea*.⁶⁹³ Altri esempi di termini di parentela sardi sono *fizza mea*,⁶⁹⁴ e 'sorella' e 'fratello' utilizzati non nel significato letterale, ma metaforicamente con amici o conoscenti:

- (102) Che cosa devo fare? chiede Antioca. E che cosa devi fare, sorre cara? replica Annica scuotendo il capo. (FMV06: 39)
- (103) e ho visto babbo che aiutava signor Cotzas a alzarsi e diceva Perdona frari perdona Luna è figlia mia (ABM96: 115)

⁶⁸⁹ Sgroi (1983: 167), il quale osserva la diffusione soprattutto nel dialetto siciliano (Sgroi 1986).

⁶⁹⁰ Mazzoleni (2011).

⁶⁹¹ L'allocuzione inversa ha anche una forma "nominativale" senza o con l'articolo determinativo (Sgroi 1983), Abbate (2010).

⁶⁹² Abbate (2010: 149-153). Infatti, in un altro esempio di Longo il vocativo inverso non è rivolto a bambini, bensì è utilizzato dalla madre a una figlia adulta il giorno del matrimonio di quest'ultima, per calmare una sua crisi di nervi che rischia di mandare a monte la cerimonia (LDI07: 119, 123)

⁶⁹³ La grande quantità di queste forme in NVI99, NVS06 e NPA09 (*passim*) si contrasta con l'unica occorrenza di *mammai*, il vocativo rivolto da Luisu alla madre adottiva zia Cosima (ABM96: 59).

⁶⁹⁴ In una citazione, è rivolto dal padre anziano alla figlia adulta: «Si avvicina, l'uomo la inquadra prima di riconoscerla: ojai, le sussurra, ojai fizza mea... Genesis chiede che cos'ha...» (FMV06: 141).

La frequenza dell'uso del vocativo come l'unico elemento dialettale in battuta è confermata da questi due esempi provenienti dai testi con il grado di mistilinguismo molto diverso: in Fois gli elementi del sardo sono limitati e tenuti separati dall'italiano, mentre *Bellas mariposas* di Atzeni nella sua totalità rappresenta una commistione profonda sardo-italiano.

L'apocope dei vocativi non si limita al sardo, ma – in linea con l'uso reale – è diffuso in tutte le opere di ambientazione centro-meridionale. Possono essere apocopati prenomi, cognomi, termini di parentela, titoli e nomi comuni per caratterizzare discorso informale e di rapporti di confidenza tra familiari, amici, amanti, conoscenti e colleghi. L'apocope dei prenomi e talvolta dei cognomi è particolarmente diffusa in Longo e Niffoi,⁶⁹⁵ ma appare anche nelle opere di Atzeni, Fois e Grasso e Camilleri.⁶⁹⁶ In alcuni casi l'apocope riguarda una forma già diminutiva o ipocoristica del nome e può veicolare non solo l'illusione dell'oralità informale, ma un maggiore o minore coinvolgimento emotivo. Le uniche volte che i personaggi *Lucietta* e *Tonino* in LAD03 ricevono dagli interlocutori i vocativi apocopati *Luciè* e *Tonì* si collocano in una situazione di tensione emotiva.⁶⁹⁷ In NPA09 si osserva l'alternanza tra le due forme apocopate dei nomi della coppia protagonista Zosimo e Columba: quella formata su un diminutivo o un ipocoristico appare nei rapporti e situazioni particolarmente affettuosi. Così da giovani fidanzati innamorati si scambiano *Zosimè* e *Columbì* (*Zosimeddu*, *Columbina*), mentre successivamente nella routine matrimoniale prevalgono i più sbrigativi *Zò* e *Colù*.⁶⁹⁸

A differenza degli alti elementi del plurilinguismo letterario finora analizzati, l'uso del vocativo apocopato è solo eccezionalmente oggetto di un commento metalinguistico. Nel seguente esempio di Fois, la voce narrante cita uno scambio di battute tra il protagonista avvocato e un suo amico sull'ineguaglianza tra ricchi e poveri davanti alla legge:

(104) Che mio padre una volta dice che gli aveva detto: “Chie tenet dinare comparit innozzente, s'abbocà!” E lui dice che l'aveva guardato bene negli occhi e aveva fatto

⁶⁹⁵ Per es. in LAD03 *Giovà* (Giovanni) e *Savè* (Saverio); in LDIO7 *Vanè* (Vanessa), *Enzù* (Enzuccio < Enzo), *Rosà* (Rosaria), *Rafè* (Rafele); in LCG11 oltre a *Caterì* (Caterina), *Lorè* (Lorenzo), l'apocope è formato sulla versione dialettale di un nome: *Dummi* (Dummenico) e *Giuvà* (< *Giuvanni*). in NVI99 *Chicchìnè* (Chicchina), *don Tzellè* (don Tzelleddu), *tziu Zirò* (tziu Zirone), *Frantzì/Frantzischè* (Frantzisca); in NVS06 *Mintò/Mintoniè* (Mintonia), *Itriè* (Itriedda), *Michè* (Micheddu); in NPA09 *Nemè/Nemesiè* (Nemesio), *don Ottà* (prete Ottavio), *tziu Bonò* (Bonosu).

⁶⁹⁶ Per esempio *Lui* (< Luisu, ABM96: 17), *Missé* (< Missenta), *Redé* (< Redento) (FMV06: 14, 154) ed *Evù* (< Evangelina) (GPZ01: 186). In Camilleri i vocativi apocopati riguardano sia nomi sia cognomi: *Adelì* (Adelina), *Luicì* (Luicino), *Leò* (Leone), *Calò* (Calogero), *Jacomù* (cognome Jacomuzzi) *Catarè* (cognome Catarella) (per es. CFA94: 52; CCT96: 141, 260; CLM96: 11, 228; CGT00: 41; CGB03: 78). Per i vocativi rivolti a Montalbano, v. più avanti.

⁶⁹⁷ Accade quando i due giovani decidono di scappare insieme dal padre di Tonino, un boss camorristico, con l'aiuto del pescatore Saverio: «Ecco qua. La famosa notte. Saverio e Tonino. Sulla spiaggia, vicino al chioschetto della Chiattona. “Tieni tempo fino alle due” dice Saverio. [...] “Ma è fra due ore” dice. “Fatti tuoi Toni. Io ti aspetto fino alle due, poi me ne vado.” [...] Tonino Persico arriva dietro all'Istituto Magistrale Statale Maria Carmela Martire. Lucietta sta là, nascosta nel buio. “Teniamo due ore di tempo” dice Tonino. [...] “Non si può scappare tutta la vita.” “Luciè, quello ti spara.”» (LAD: 127, 131). Da notare anche l'uso regionale del verbo tenere 'avere'.

⁶⁹⁸ A questo proposito è eloquente il confronto tra la dichiarazione d'amore reciproca (NPA09: 76) e il tentativo respinto di Zosimo di avere un rapporto carnale con la moglie (NPA09: 173).

uno di quei sorrisi larghi che sapeva fare lui e aveva scollato le spalle. Poi dopo un po' di tempo gli aveva detto: "Zommari," che mio padre faceva Giovanni Maria di nome di battesimo, "su dinare non fachtet leze!" (FSC98: 13-14)

Considerando che nel romanzo di Fois gli elementi sardi che superano una singola inserzione sono di un numero limitatissimo, il commento meta-linguistico sul vocativo può essere visto come una chiave traduttiva più generale. Esplicitata la corrispondenza tra Zommari e Giovanni Maria (la frase citante inoltre divide in due il periodo in sardo), il lettore non sardofono è guidato a interpretare *leze* come 'legge' (*innozente* non presenterà problemi) e sulla pratica dell'apocope frequente nel testo. Si tornerà sul vocativo *s'abbocà* (< *s'abbocau* 'avvocato' con l'articolo determinativo).

La connotazione di regionalità e di oralità dell'apocope dei vocativi può dunque unirsi alla dialettalità dello stesso nome. Un altro fenomeno dialettale collegato ai vocativi è la presenza dell'introduttore *a*, riconosciuto come marchio di romanità. Infatti, i dialoghi di Siti ne offrono diversi esempi: l'introduttore appare spesso, ma non necessariamente, in presenza dell'apocope:⁶⁹⁹ *a Wà* (Walter), *a Chiaré* (< Chiara), *a Gianfrà* (Gianfranco), *a Mà* (Mauro) e *a Marcè* (Marcello).⁷⁰⁰ Confidenziali e affettuosi con i nomi propri, con nomi comuni o aggettivi sostantivati queste forme sono invece «usat[e] in modo ironico e per fare complimenti un po' forti» e risultano spesso «non particolarmente cortesi». Un esempio per tutti è *a bella*, una sorta di dialettalismo-bandiera, accompagnato da un commento.⁷⁰¹

La classe di parole o di locuzioni utilizzabili come vocativi è aperta, e il *corpus* contiene esempi di altre forme nominali o aggettivali nominalizzati. La grande varietà di termini che nell'uso referenziale fa riferimento a 'ragazzo, giovane' (v. § 6.1.1.) si riflette nell'uso vocativo e dà come esito un repertorio multidialettale relativo a persone di sesso maschile di giovane età:

- (105) se guardamo in faccia, «regà, pensate anche voi quello che penso io?» (STP06: 396)
- (106) Uscendo di casa Bruscolotti gli disse: «Non te la pigliare guagliò, tanto se non era con me, era con qualcun altro, che ti credi». (LAD03: 38)
- (107) Tzia Zirola lo trattene posandogli la mano sulla spalla come un artiglio. «Calma! Calma, zovanè, che non ho ancora finito!». (NPA09: 84)
- (108) Ogni mattina nel giardino tzia Cosima comanda: Chiudi gli occhi, bitzinné - e Luisu li chiude, ma non del tutto. (ABM96: 15)
- (109) - E allora, *fantàt*, e allora, giovanotto, dov'è che andiamo? Tobia cominciò. [...]
- Vado, risposi. (BIF97: 61)

⁶⁹⁹ Mazzoleni (1995: 385).

⁷⁰⁰ Per es. STP06: 282, 359, 379; SICO8: 128, 263, 269. Le forme con l'introduttore *a* s'alternano con forme apocopate *Marcè* e *Simò* (Simona) ma anche diminutivi *Chiaré* e *Mauré* (Mauretto < Mauro) (STP06: 384; SICO8: 129, 262, 263). Cfr. *a Cireneo* (soprannome di Marcello).

⁷⁰¹ «l'altro giorno una le fa "a bella!", lei si gira, era una gigantessa alta uno e ottanta che la piglia di petto "ma che cazzo te guardi?"» (SICO8: 303). Mazzoleni (1995: 385) ricorda, inoltre, che *a* può produrre il raddoppiamento fonosintattico, cfr. *a bbello* (SICO8: 251). In Siti i vocativi sono raramente gli unici elementi diatopicamente connotati: il DD delle sue opere è caratterizzato da un profondo mistilinguismo italiano-romanesco, in cui le varietà difficilmente possono essere separate (v. § 6.2.2.).

I vocativi romani, napoletani e sardi sono tutti apocopati. Solo l'inserzione friulana di Bartolini dell'ultimo esempio è corsivata e glossata. Questo trattamento è in linea con gli altri friulanismi, di numero limitato, nei testi dell'autore. Il significato di *fantàt* non è certo deducibile dalla vicinanza con l'italiano (così come non lo è il sardo *bitzinnè*, che invece non è tradotto). Lo stesso bambino, il narratore-protagonista autobiografico di Bartolini, riceve un ironico 'pretino' quando decide di farsi chierichetto:

(110) Ma dopo che mia zia Giulia m'ebbe detto, un'altra volta: «*Alore predessùt?* Allora, pretino?», tutto mi sembrò svilito e senza importanza. (BSB99:140)

Per quanto riguarda l'uso vocativo dei titoli di rispetto e altri termini che indicano rapporti interpersonali in certa misura prestabiliti, sono usati nelle opere degli autori sardi *tziu/tzia* (già discussi nella funzione referenziale),⁷⁰² la forma apocopata *compà* e *comà* (< *compare* e *comare*, v. § 5.3.2.) e *don* e *donna*, usati per proprietari terrieri e preti nel primo caso,⁷⁰³ e la forma nominale *vostè*.⁷⁰⁴ Simili a quest'ultimo è il vocativo di rispetto o di cortesia *Vossia* in siciliano (< *Vossignoria* < *Vostra signoria*), presente nelle opere di Camilleri e rivolto soprattutto al protagonista commissario Montalbano (v. più avanti). Per quanto riguarda i titoli professionali, la forma apocopata generalmente centro-meridionale riguarda *brigadiè* e *marescià* in Camilleri,⁷⁰⁵ mentre il titolo *dottò* appare sia in Niffoi riferito a un medico sia in Longo come titolo generico di cortesia, riferito a persone senza un titolo di laurea.⁷⁰⁶ Nel racconto *La morale della stalla* (PCO93) di Pariani una giovane donna ricoverata in un manicomio (nel 1883) si rivolge al medico con un doppio vocativo dialettale:

(111) Perciò dico il rosario, che sono una gran peccatrice, ma pentita fino alla radice del mio cuore. Perché, sciùr dutùr, io sono sempre stata timorata di Dio... (PCO93: 65)

Oltre a contribuire all'oralità del lungo monologo della donna, *dutùr* rafforzato da *sciùr* si ripete più volte nel testo, come un appello disperato della paziente nel tentativo di convincere il medico curante di liberarla. Il testo contiene parti caratterizzate da una commistione profonda tra l'italiano e il dialetto, ma anche da brani in italiano in cui spiccano proprio i vocativi come gli unici elementi dialettali. Diverso è il caso di LCG11, in cui i vocativi (di regola apocopati) appaiono nel mistilinguismo comune che caratterizza il romanzo. Il protagonista Lorenzo (nipote dello scarparo del paese) riceve il vocativo *scarpà* e un personaggio conosciuto come *Lu Professore* – senza

⁷⁰² V. *tzia Zirò* in Niffoi (NPA09: 83, 84, 105), e *tzia Cosima* in funzione vocativa in ABM96: 17.

⁷⁰³ Per es. NVI99: 134-135. *Don* e *donna* per 'signore' e 'signora' sono da considerarsi marcati regionalmente e di diffusione centro-meridionale. Infatti appare anche nell'ambientazione contemporanea napoletana *donna Carmè* (LDI07: 121-122).

⁷⁰⁴ In Niffoi ricevono l'allocutivo di rispetto della terza persona singolare non solo i preti don Ottaviano e don Zippula (NVS06: 45, NPA09: 112), anche il bambino continentale Nemesio (v. § 5.3.3.) *Vostè* in sardo proviene dal catalano ed è la forma sincopata del vocativo nominale *vostra mercè* 'vostra grazia' (cfr. spagnolo *usted* < *vuestra merced*, per es. «Usted cerca una suora.» (PUG03: 47)).

⁷⁰⁵ Per es. CGT00: 96; CFA94: 19, FMV06: 185, 188; NVS06: 169, 171, 172.

⁷⁰⁶ Mazzoleni (1995: 401), cfr. NVI99: 130, LDI07: 109; LCG11: 157.

esserlo – viene appellato con la forma dialettale *Prufessò*. Ancora, riceve e usa un vocativo solo metaforicamente fraterno *fratè* inoltre *Lu Niro*, l'extracomunitario di colore (già citato), a cui viene rivolto anche l'appellativo politicamente poco corretto *Ciucculati* ('cioccolatino').⁷⁰⁷

Le opere del *corpus* contengono numerosi esempi di vocativi dialettali e regionali di per sé interessanti. Vale la pena analizzarli non solo come singole occorrenze, ma anche nell'insieme della trama nella sua totalità. Ciò è particolarmente vero per le opere che ruotano intorno un personaggio coinvolto con diversi interlocutori nel dialogo. È già stato citato il vocativo sardo apocopato *s'abbocà* (che include l'articolo determinativo *su* 'il'), riferito al protagonista Sebastiano "Bustianu" Satta, avvocato e scrittore realmente esistito, nato a Nuoro nel 1867 e morto nel 1914, come ricorda la prefazione del FSD99.⁷⁰⁸ Il vocativo più frequentemente utilizzato nei romanzi è proprio *s'abbocà*, che diventa quasi un epiteto o un soprannome del protagonista per via dell'alta frequenza di occorrenze. Spesso rimane l'unico elemento sardo in una cornice italiana. Accompagnato sempre dal pronome allocutivo *voi*, lo usano i suoi assistiti e i loro familiari, o altri personaggi di *status* socio-economico più basso di Bustianu. In FSC98 sono il pastore Zenobi (v. § 5.1.2.) e sua madre, *tzia Rosina* (< Rosa) e altri personaggi coinvolti nell'indagine;⁷⁰⁹ in FSD99 sono la zia e il fratello dell'assistito Filippo Tanchis, la guardia carcere Carrus,⁷¹⁰ e la cameriera *tzia Mena* (< Filomena? Domenica?) che serve il pranzo a Bustianu e al collega Giovanni Marongiu:

- (112) Tzia Mena preparò il tavolo alla buona. – Aspetto una persona, – dissi vedendo che assettava un solo coperto. – Dovrebbe arrivare a momenti anche l'avvocato Marongiu. Oh, tzia Mè, guardate di non farglielo nemmeno vedere il conto, poi ci arrangiamo noi, *cumpresu*?
 – S'abbocà, come vi va bene a voi. Capito: il conto ve lo devo portare a voi.
 – Proprio così. Anche se lui insiste per pagare.
 – Eja, eja: capito così. (FSD99: 44)

L'esempio riporta l'apocope dei due vocativi, il titolo di rispetto *tzia* (già discusso in § 6.1.1.) e l'uso reciproco della seconda persona plurale come forma di cortesia. Tuttavia, sono degni di nota anche gli unici altri elementi sardi, la richiesta di assenso *cumpresu* e la conferma *eja, eja*. Questi ultimi condividono con i vocativi la posizione extrafrasale e la loro natura orale: nei due romanzi di Fois (FSC98, FSD99) la maggior parte di sardismi appartiene a queste categorie extrafrasali (v. sotto).

Il vocativo assume dunque il ruolo di segnalare una presunta identità linguistica di questi personaggi sardofoni, che spesso rimane implicita dei dialoghi. Al *s'abbocà* si oppone infatti l'italiano *avvocato*, usato per lo più da personaggi continentali (o che a giudicare dal cognome appaiono tali) e dai

⁷⁰⁷ Per es. LCG11: 38, 179, 180.

⁷⁰⁸ Fois lo sceglie come protagonista per una trilogia di romanzi, di cui i primi due sono inclusi nelle presente analisi (FSC98, FSD99).

⁷⁰⁹ Per es. FSC98: 14-16, 27, 99, 107.

⁷¹⁰ Per es. FSD99: 17-21, 56-59, 89, 107, 123.

rappresentanti delle autorità, quindi nelle situazioni formali.⁷¹¹ A queste due forme si aggiunge quella italiana apocopata *avvocà*, usato esclusivamente dal brigadiere/maresciallo Poli, il personaggio continentale che collabora con Bustianu nelle indagini. L'origine continentale di Poli è confermato da alcuni suoi commenti metalinguistici sugli usi linguistici in Sardegna.⁷¹² Poli alterna la forma standard *avvocato* con la forma apocopata *avvocà*, che veicola un certo grado di confidenza. Infatti, è ricambiato da Bustiano con *marescià*.⁷¹³ Lo stesso vale per la forma apocopata dell'ipocoristico sardo del nome proprio *Bustià* (< *Bustianu* < Sebastiano), usata dalla madre Raimonda, dall'amico Francesco Mastino e dal collega avvocato Giovannino Marongiu (oltre che dal padre e dal nonno in un sogno).⁷¹⁴ Il protagonista, a sua volta, usa le forme apocopate *Zenò* (Zenobi), *Giovannì* (Giovannino) e *Natalì* (Natalino) e *tzia mé* (< *tzia mea*), soprattutto in uno stato di maggiore coinvolgimento emotivo.⁷¹⁵ In un'analisi limitatamente quantitativa, i vocativi dialettali appaiono come occorrenze di inserzioni alloglotte, ma vanno anche considerati in un quadro più ampio come indizi del repertorio linguistico dei personaggi e dei rapporti tra di loro (v. § 6.3.3.).

I romanzi della serie Montalbano sono particolarmente adatti a questo tipo d'analisi, perché le trame ruotano intorno al protagonista commissario Salvo Montalbano e i testi si basano per una buona parte sul discorso diretto tra lui e gli altri personaggi. Loro si rivolgono a lui con vari vocativi, che rispecchiano la loro posizione sul *continuum* italiano-dialetto, così come la natura del loro rapporto: dalle varianti del nome proprio *Salvo*, *Salvuzzo*, *Salvù*, *Montalbano* o *Montalbà* ai titoli professionali *commissario* o *commissà*, *dottore*, *dottò*, *dutturi*, *duttù* e *dottori* fino ad altre forme nominali *signore* o *signuri*, *amore*, *garruso* o *Vossia*. Esempi tratti da sette romanzi qui analizzati (CFA94, CCT96, CLM96, CGToo, CGB03, CPR04, CCA10 *passim*) sono raccolti nella tabella 7. L'uso del prenome è segno di un rapporto confidenziale, ma un'ulteriore suddivisione può essere fatta in base alla forma linguistica. La forma base *Salvo* è utilizzato dalla fidanzata genovese e non dialettofona Livia, dall'amica svedese Ingrid, dalla collega della squadra mobile Anna e dal vicecommissario e amico Mimì Augello. Invece, il diminutivo dialettale *Salvuzzo* e la sua forma apocopata *Salvù* sono riservati all'amico dell'infanzia Gegè Gullotta e ancora a Mimì (nelle situazioni informali). Il cognome nella forma base *Montalbano* è usato dai superiori il

⁷¹¹ L'*avvocato* è usato esclusivamente dai continentali maresciallo Tuvoni, e tenente Fantini, ma anche dall'arciprete don Podda e dal professor Puligheddu (FSC98: 35, 58, 103 105, 111, 113; FSD99: 100, 136, 141). Inoltre, nel primo romanzo l'assistito Zenobi alterna la forma italiana a quella sarda (FSC98: 95-98). Basterà ricordare che Zenobi è già descritto per il suo vestiario come «uomo diviso [...] un po' sardo un po' continentale» (FSC98: 47). Cfr. § 5.1.1.

⁷¹² Le espressioni idiomatiche sarde sono citate da Poli nella resa italiana: «Il brigadiere Poli guardò Bustianu. – Questa volta si è fregato. [...] Come dite voi? Ha cagato fuori dal vaso. [...]». – Non corriamo, brigadiere, – disse [Bustianu] soprapensiero. – L'ha crepato, questa è un'altra delle vostre espressioni che rendono bene l'idea.» (FSC98: 55)

⁷¹³ FSC98: 53; FSD99: 76, 85, 127, 128, 146.

⁷¹⁴ Per es. in FSC98: 78, 85, 88; FSD99: 16, 26-27, 31, 45, 48, 50, 83, 101, 132, 145. La forma *Bustianu* appare solo in un monologo e in una battuta di Marongiu (FSC98: 25; FSD99: 47).

⁷¹⁵ FSC98: 20; FSD99: 18-19, 45, 54, 59, 77, 92.

questore Burlando e dal giudice Lo Bianco (successivamente sostituiti da Bonetti-Alderighi e Tommaseo), dall'agente della polizia scientifica Jacomuzzi e dal giornalista Niccolò Zito (che collabora spesso con Montalbano). Gli ultimi due, che nel senso largo possono considerarsi colleghi di pari grado di Montalbano, usano anche la forma apocopata regionale *Montalbà*. Un vocativo composto formale *dottor Montalbano* è talvolta usato dai rappresentanti di autorità statali o ecclesiastiche.

Particolarmente interessante è il titolo *dottore*, perché i testi analizzati ne contengono cinque forme diverse: oltre a quella italiana si hanno la forma apocopata *dottò*, la corrispettiva dialettale (o dialettalizzata) *dutturi*, la sua forma apocopata *duttù* e, infine, una forma ibrida *dottori*, nella quale il vocalismo finale siciliano si unisce alla base lessicale italiana. La forma standard è usata sia dalle persone interrogate o altrimenti collegate all'indagine di turno sia dagli agenti, sottoposti di Montalbano (Fazio, Gallo, Galluzzo, Germanà), che possono anche utilizzare la forma apocopata più confidenziale. Alla corrispettiva dialettale e la sua forma apocopata ricorrono soprattutto la cameriera Adelina e personaggi dialettofoni minori, ma anche il brigadiere Fazio, il sottoposto più vicino a Montalbano. L'uso della forma ibrida *dottori* appartiene all'idioletto maccheronico del centralinista Catarella, ma si hanno occorrenze sporadiche anche nelle battute di Adelina, Fazio e del capomafia Tano *u grecu* (nel modo ironico con l'aggettivo possessivo *mio*). Per le forme *commissario* e *commissà* vale quanto detto per *dottore* e *dottò*: *commissario* è il vocativo usato anche dal medico legale Pasquano e in altri rapporti di natura lavorativa.

I personaggi che non interagiscono con Montalbano per il suo mestiere, o lo ignorano, usano la forma nominale *signore* o *signuri* in base al repertorio linguistico, talvolta accompagnato dall'aggettivo possessivo. Possono usare vocativi particolari *amore* e *garruso* per riferirsi a Montalbano solo determinati interlocutori, come la fidanzata Livia e l'amico dialettofono Gegè. Lo scherzoso *garruso* 'mascalzone, farabutto' risulta italianizzato e quindi ibrido, ma in modo opposto a *dottori*: qui alla base lessicale dialettale si aggiunge una desinenza vocalica italiana. Infine, il vocativo di rispetto dialettale *Vossia* è usato da personaggi dialettofoni che hanno con Montalbano un rapporto gerarchico, ma di una certa confidenza. Si tratta di alcuni dei suoi uomini: soprattutto il centralinista Catarella, nella sua lingua ibrida carnevalesca, sporadicamente l'agente Gallo e Jacopello, l'assistente del medico legale, ma anche Fazio che, come lo stesso Montalbano nelle sue battute si muove sul *continuum* italiano-dialetto. Altri personaggi che si rivolgono a Montalbano con il titolo *vossia* sono il pescatore Ciccio Albanese, il barista Tano e i ristoratori di fiducia Enzo e Calogero. Insieme a Catarella, i personaggi che usano di più *vossia* con Montalbano sono la cameriera dialettofona Adelina e suo figlio Pasquale.⁷¹⁶

⁷¹⁶ In questi casi, il titolo non appare come l'unico elemento dialettale, bensì come parte di commutazione interfrasale ed enunciazioni siciliane più lunghe (v. § 6.2.2.). Lo stesso vale per alcuni personaggi minori dialettofoni che usano *vossia*. Sono interrogati o comunque collegati all'indagine di

Tabella 8. *I vocativi rivolti al commissario Montalbano da altri personaggi*

| Forma | | | | Interlocutore |
|----------------------|------------------|----------------------------|-------------------|---|
| a) italiano standard | b) it. regionale | c) dialetto siciliano | d) ibrido it-dial | |
| Salvo | | Salvuzzo Salvù | | a) fidanzata, amici, colleghi di pari grado c) amici |
| Montalbano | Montalbà | | | a) superiori, colleghi di pari grado b) colleghi di pari grado |
| dottor Montalbano | | | | alti rappresentanti di autorità |
| dottore | dottò | dutturi (miu), duttù | dottori (mio) | a) interrogati, sottoposti b) sottoposti c) cameriera, interrogati, Fazio d) Catarella, Adelina, Fazio, capomafia |
| commissario | commissà | | | a) interrogati, sottoposti, medico legale, avvocati b) sottoposti |
| signore (mio) | | signuri (miu) | | sconosciuti |
| amore (mio) | | | | Livia |
| | | | <i>garruso</i> | Gegè |
| | | <i>Vossia</i> | | Catarella, cameriera, ristoratori, Fazio, interrogati |

Riassumendo, sulla scelta influiscono il grado di confidenza, la situazione comunicativa e la competenza linguistica: le forme italiane sono limitati ai dialoghi con personaggi non dialettofoni e con cui Montalbano ha un rapporto formale o professionale. I personaggi come Fazio alternano forme italiane a quelle dialettali in base alla situazione comunicativa (v. § 6.3.).

turno: lo spazzino Saro Montaperto, l'autista Filippo Tortorici, gli infermieri Agata Militello e Gaetano Marzilla, la prostituta Angela Bartolomeo e un contadino, testimone oculare di un incidente.

L'analisi dei vocativi riferiti ai personaggi nel dialogo letterario dimostra come un unico elemento dialettale, regionale o alloglotta possa diventare un concentrato di marcatezza diatopica e d'illusione dell'oralità. In più, essi veicolano informazioni sul rapporto tra i personaggi coinvolti, fondamentali nella composizione di un'opera letteraria. Il modo in cui – e la varietà linguistica con la quale – i personaggi si rivolgono un l'altro rende visibile agli occhi del lettore le dinamiche dietro l'interazione e l'eventuale evoluzione nei rapporti interpersonali. In linea con l'uso sociolinguistico e pragmatico reale dei vocativi, quello letterario ha una funzione affettiva importante. Infine, i vocativi fanno da ponte tra la narrazione e il dialogo, tra la caratterizzazione dei personaggi e tra la loro voce nel discorso diretto.

6.2.2 LA COMMUTAZIONE EXTRAFRASALE

Accanto ai vocativi dialettali, regionali e alloglotti, l'oralità dialogica nella sua forma più immediata e quantitativamente più limitata si manifesta nelle inserzioni extrafrasali, sotto forma di vari tipi di interiezioni. Questi elementi sono, appunto “gettati in mezzo”, privi di legami sintattici con le altre parti del discorso e corrispondono, da un punto di vista pragmatico, a un atto linguistico vero e proprio. Oltre alle interiezioni propriamente dette, prive di significato lessicale, per esempio *ah!*, questa categoria include esclamazioni di vario tipo, imprecazioni, intercalari, segnali discorsivi, saluti e altre brevi strutture parentetiche, accomunate dalla loro posizione esterna alla struttura sintattica della lingua. Le interiezioni sono caratteristiche della lingua parlata e della lingua scritta che mira a riprodurre l'oralità: hanno la funzione di «esprimere emozioni, sentimenti e stati soggettivi del parlante in modo più immediato della frase articolata».⁷¹⁷ Negli studi sul *code-switching* orale, questo tipo di commutazione di codice extrafrasale, caratterizzato dalla sovrapposizione minima dei due sistemi grammaticali coinvolti, è stato definito *tag-switching* (v. § 2.3.). Il *tag-switching* si presenta come una strategia discorsiva per raggiungere certi effetti interazionali in punti specifici nella conversazione ed è descritto “emblematico”. La preferenza di questo tipo di commutazione appare collegata alla competenza dei parlanti, in quanto non richiede un bilinguismo equilibrato o una competenza profonda nell'altra lingua.⁷¹⁸ L'uso frequente delle interiezioni alloglotte nella narrativa plurilingue è stato descritto da Jonsson con il termine *high impact terms*,⁷¹⁹ mentre nella narrativa italiana sono stati individuati come “dialettalismo-bandiera”. Sono descritti come «vocaboli ed espressioni molto comuni,

⁷¹⁷ Cignetti (2010).

⁷¹⁸ Poplack (1980: 614). La frequenza del *tag-switching* è stata osservata anche nella commutazione di codice orale tra l'italiano e i dialetti: «in alcuni contesti sociolinguistici e presso certe categorie di parlanti (i giovani in particolare) il dialetto [è] ormai usato quasi unicamente per segnalare un cambiamento nella chiave del discorso in direzione ludica o scherzosa o in occasione di interiezioni, intercalari o segnali discorsivi oppure per conferire particolare espressività ad un messaggio, ma quasi mai per veicolare esclusivamente informazioni semantico-referenziali» (Cerruto – Regis 2005: 188). Cfr. Alfonzetti (2001: 238-263), Giacalone Ramat (1995: 60-62).

⁷¹⁹ Jonsson (2012: 221), cfr. § 2.2.

immessi per lo più nel discorso diretto [...] usati dal narratore per riassumere in un vocabolo lo “spirito”, il “carattere” di una realtà regionale». ⁷²⁰ Nella narrativa italiana questa forma è stata osservata in numerosi autori. ⁷²¹

Un esempio eloquente di questo tipo di dialettalismo è l'esortazione-esclamazione sarda *ajò* (o *aiò*) ‘vieni, dai, andiamo, orsù’, ripetutamente usato da tutti gli autori sardi del *corpus*, ⁷²² qui da Niffoi:

- (113) Nel frattempo Zobbi e Letterina avevano riunito la loro audacia e si erano spinti sin dentro la cappella e mi chiamavano. - Ajò Ninè, sbrigati, che se continuiamo così, qui si fa giorno! (NVI99: 61)

Confidandosi della notorietà nazionale di *ajò*, gli autori citati non offrono al lettore traduzioni esplicite. Nell'esempio sopra il suo significato è ricavabile dalla reiterazione dialogica (*andiamo, sbrigati*) e dal contesto. Qui *ajò* fa parte di una battuta altrimenti italiana: non sarà esagerato considerarlo un vero e proprio marchio regionale facilmente riconoscibile e comprensibile, al pari dell'affermazione sarda *eja* (o *ehia, ehià*), della quale il *corpus* contiene diverse occorrenze. ⁷²³ Ne è la conferma la decisione da parte di un autore non sardo di utilizzarlo per la caratterizzazione di un personaggio sardo:

- (114) Però evitavano di guardarlo, evitavano di parlargli. Tutti. Tutti tranne Careddu, la guardia carceraria. «Ajò» diceva ogni tanto Careddu. Lo diceva senza sfottere, come per incoraggiarlo, come per fargli più leggera la pena. (LAD03: 51)

Se *ajò* non è commentato metalinguisticamente negli esempi degli autori sardi, Longo invece accompagna il sardismo con un'osservazione che allude al suo significato. La sardità dell'elemento si evince (insieme al cognome Careddu) anche dalla narrazione precedente, che descrive come un ventenne campano (innocente) sia finito a scontare l'ergastolo in un carcere di massima sicurezza in Sardegna. Allo stesso modo dei *guaglioni* citati in Atzeni in riferimento agli aiutanti di un acquirente napoletano, ⁷²⁴ *ajò* inserito nel testo da Longo basta per caratterizzare un personaggio sardo.

Le esclamazioni o forme esclamative sono «unità di varia natura ed estensione (sintagmi, frasi e frammenti di frase) accomunate dalla funzione di esprimere in modo diretto sentimenti o emozioni del parlante (gioia, dolore, rabbia, sorpresa, sdegno, ecc.) o di segnalare un atto linguistico (ordine, preghiera, augurio, minaccia, ecc.)». ⁷²⁵ Nel *corpus* tra le

⁷²⁰ Dardano – Frenguelli – Colella (2008: 162-163), cfr. § 3.2.-3.3. Possono essere considerati dialettalismi-bandiera anche alcuni vocativi già analizzati, particolarmente emblematici e immediatamente riconoscibili come appartenenti all'uso orale di una determinata città o regione, per es. il romanesco *a bella* o il meridionale *compà*. Si ricorda che secondo le statistiche del *PTLLIN* (§ 3.4.) la proporzione della categoria grammaticale “interiezione” corrisponde allo 0,10% del numero totale delle occorrenze, mentre la stessa categoria copre il 2,61% tra le occorrenze considerate dialettali o regionali.

⁷²¹ Dettori (2014c: 103-104), Lavinio (2014b: 132, 140), Castiglione (2014c: 69). Cfr. § 3.3.

⁷²² Cfr. FMV06: 118; ABM96: 50. Benché altre occorrenze in ABM96 siano concentrate nel primo racconto *Il demonio è cane bianco*, non sono esenti nel secondo *Bellas mariposas*, in cui invece sono accorpate nella commutazione di codice interfrasale (ABM96: 74), v. più avanti. In AFB91 sono assenti.

⁷²³ *Eja* FSC98: 15; FSD99: 44, 76; FMV: 9, 27, 109, 111; *ehià* NVS06: 150, 169; *ehia* NPA09: 30.

⁷²⁴ AFB91: 151.

⁷²⁵ De Santis (2010).

esclamazioni dialettali e regionali sono numerosissime e di varia provenienza le invocazioni a Dio, alla Madonna e ai santi: le lombarde *ah/oh Signùr* e la campana *Maronna mia*,⁷²⁶ le sarde *Pro more 'e Deus!, Gesùu, sant'Antoni meu, per Deus e pe' ssantos, per Deus, o Deus Babbu Mannu, (o) Deus meus, Oh Deus meus caru, Oddeu*,⁷²⁷ e soprattutto le variazioni mariane siciliane *Matre santa, beddra Matre santissima, Madonna biniditta, Madunnuzza santa / biniditta / beddra*.⁷²⁸ Sono usate in modo analogo le esclamazioni in sardo (*ohi*) *mama mea*, in lombardo *o fiöj* e in ligure *oh, me cheù*.⁷²⁹

Di solito le esclamazioni non sono tradotte, però talvolta l'attenzione del lettore è attirata sul loro potere espressivo-identitario attraverso un commento metalinguistico. Nel seguente esempio Nemesio Palombini, il bambino continentale cresciuto in Barbagia (v. § 5.3.3.), torna in Sardegna dopo tanto tempo come aspirante deputato, e ricorre all'uso del sardo per convincere i suoi potenziali elettori, i "fratelli barbaricini":

- (115) I comizi di Nemesio erano tutti uguali, un rosario di promesse e di litanie buone per ogni paese. Che fosse a Ularzai o a Taculè, a Oropische o a Piracherfa, iniziava sempre con lo stesso appello: «O vrades barbaricinos!», e chiudeva con il grido di guerra: «Forza paris!». [...] «Forza paris!». Ma uniti per fare che cosa? Contro chi? Questo si domandavano molti, ma lo facevano sottovoce, per non offendere Zosimo, Vardolu e tziu Bonosu. «Forza paris contro la siccità, gli sprechi, la corruzione, le clientele, la malapolitica, l'abbandono dei paesi, il potere centralista!» (NPA09: 133-134)

Il senso di appartenenza a una comunità è riassunto da un'esclamazione-esortazione anche in Bartolini, che in entrambe le sue opere analizzate ripete più volte in friulano la stessa esortazione di alleviare le fatiche della dura vita contadina o del lavoro nella filanda (v. § 5.2.1.) e allontanare gli orrori della guerra (il corsivo è dell'autore) con un canto corale:⁷³⁰

- (116) E allora, dopo che in tavola fu portato un altro catino di *frizze* e che Tobia lo ebbe salutato con il suo solito *Consolànsi. Cjantàn*, finì che cantarono tutti. Anche mia nonna. (BIF97: 80)

Molte esclamazioni consistono di imprecazioni e bestemmie dialettali o regionali – mitigate talvolta dalle forme eufemistiche –, che possono essere utilizzate analogamente per caratterizzare il modo di esprimersi di un personaggio. Nel seguente esempio, in cui Siti sembra sfruttare lo stereotipo sulla proverbiale tendenza al turpiloquio dei toscani, la regionalità dell'imprecazione si basa sul monotongo e sull'accento ridondante:

- (117) Jack racconta [...] una sera che giocavano a carte a casa di Fausta e credevano che il corrispettivo dei cuori fossero i denari, lei ha urlato che erano le coppe e ha continuato a gridare «se non sapete queste cose, dio fottuto, fuori di casa mia»; poi l'hanno sentita chiusa in bagno che piangeva come una vite tagliata.

⁷²⁶ PQDo2: 67, 74, 78; STP06: 207.

⁷²⁷ FSD99: 106; FMV06: 9, 11, 14, 27; NVI99: 187; NVSo6: 15, 22, 84, 94, 95, 121, 175; NPA: 99.

⁷²⁸ CCT96: 35, 235; CGB03: 25, 192.; CGT00: 61, 232, CPR04: 45, 246; CCA10: 65, 138.

⁷²⁹ NVSo6: 26, 66, 76; PCO93: 146; MRD98: 93, 95.

⁷³⁰ L'invito *Consolànsi. Cjantàn* è presente già romanzo precedente (BIF97: 78-90).

«Dio fottuto»: non posso crederci, una santa non parla così. [...] «Dio fottuto», mi pare impossibile. Ricordo un «dio bõno», durissimo: [...] «perché i figli non li lasciate dove stanno, dio bõno, invece di togliere proteine a chi ne ha bisogno. (SSN94: 139)

Nelle opere di Pariani imprecazioni e parolacce lombarde non tradotte costellano i dialoghi, ma anche le parti diegetiche che mescolano il punto vista del narratore e del personaggio. Sotto forma di giudizi appaiono per esempio *òrcu disu, òrca lùja, che bulgira d'un mund, ciùmber, sacramègna, cramegna, cremémball*.⁷³¹ Il corregionale Mari ne inserisce alcune, per esempio *orpo, vacaboia o vadavialcù*, quasi come una forma di potente scongiuro⁷³² da parte del giovane Michele, che si esprime di solito in italiano:

- (118) Dopo cinque giorni dai fatti ridesci in cantina. Per convincermi del mio coraggio scesi al buio, e anzi a metà della scala pronunciavi le seguenti parole: – O voi che abitate qui dentro: vadavialcù! - Poi accesi la torcia e illuminai l'interno della botte. (MMV07: 65)

Nel glossario peritestuale di NPA09, Niffoi fornisce una traduzione a un'esclamazione sarda utilizzata più volte: «*Raju* fulmine. Termine usato di frequente in esclamazioni e imprecazioni». ⁷³³ In Camilleri è frequente l'esclamazione *Bih, che camurria!*, preceduta da un intercalare. Il vocabolo appare anche come sostantivo (con il derivato aggettivale *camurr(i)usu*).⁷³⁴ Si tratta della ripresa a maggiore distanza cronologica di un termine già spiegato nel glossario di un suo romanzo storico precedente: «*Camurria*: seccatura gigantesca. Deriva da una deformazione di gonorrea, che era un tempo di lunga e difficile cura. *Camurrusu* e *camurriusu*: noioso.»⁷³⁵

Le parole oscene e imprecazioni sono frequenti nella letteratura nonostante la loro connotazione orale, informale, popolare e volgare (o proprio per ciò). Essi riguardano spesso termini appartenenti alla sfera sessuale, che possono apparire anche come intercalari svuotati del significato originale.⁷³⁶ In questa forma, parole oscene di origini dialettali possono inoltre diffondersi nella lingua nazionale. Per esempio *minchia* può considerarsi un prestito ormai diffuso al livello nazionale,⁷³⁷ seppur si tratti originariamente un vocabolo calabro-siciliano, e nelle altre sue forme più generalmente meridionale e sarda (*menchia, minca, mincia*). Il termine indicante il membro virile è usato da Camilleri frequentemente come imprecazione in varie forme: *Minchia!, E che minchia! Minchia d'una minchia!*,⁷³⁸ alle quali corrisponde la forma sonora *minghia* in GPZ01, opera in cui il dialetto appare rarissimamente nel dialogo:

⁷³¹ PCO93: 38, 61, 92, 94, 104, 107; PQD02: 24-25.

⁷³² MMV07: 107, 142.

⁷³³ NPA09: 168. Altre occorrenze di *raju* in NPA09: 19, 92, 156.

⁷³⁴ Per es. CGT00: 56; CGB03: 35; CPR04: 101; CCA10: 49, 210. *Camurria* è utilizzata anche da Grasso (GDI05: 70), mentre esperienze personali porterebbero a circoscrivere *bih* a Realmonte.

⁷³⁵ CFF97: 127. V. § 7.

⁷³⁶ Rossi (2011a).

⁷³⁷ La sua frequenza nelle opere di Camilleri e nelle trasposizioni televisive della serie montalbaniense ha indubbiamente contribuito al suo propagarsi negli ultimi 20 anni.

⁷³⁸ Per es. CFA94: 16, 39, 148, CLM96: 127, CGT00: 130. Sempre in Camilleri è utilizzato anche come rafforzativo nelle locuzioni *Che minchia vuoi?*, *questo minchia di paese*, *testa di minchia* (per es.

- (119) «Cugino o che altro, tu, Pietro, una testa di cazzo resti, un pazzo che distrugge patrimoni e campa di virtù... minghia! trent'anni di farmi un culo così sbriciolati in questo mare come mollica di pane per pesci rossi...» (GPZ01: 190)

La sfera dei genitali maschili produce anche all'esclamazione romana *me' cojoni*, napoletana *che sfaccimma* e sarda (o sardizzata) *E ite cazzu!*.⁷³⁹

I derivati dei termini elencati come imprecazioni possono essere utilizzati anche come insulti, un'altra sottocategoria delle esclamazioni.⁷⁴⁰ Dal punto di vista pragmatico, si avvicinano anche ai vocativi e alle forme allocutive nominali. Per esempio in Niffoi abbiamo gli insulti *mincialone*, *minciule*, *mincia di granoturco*, *testa di mincia*, ma anche *testa di billodda secca*, *billoddone continentale* e *burdo maledetto*.⁷⁴¹ L'insulto *titule* è anch'esso spiegato nel glossario allegato al NPA09: «uomo di poco valore che non rispetta ne regole né amici; banditello da strapazzo». ⁷⁴² Ai personaggi femminili sono riservati i termini sardi che rimandano alla prostituzione: *troiedda*, *bagassedda*, *bagassa*, ma non mancano esempi della rispettiva forma maschile *bagassu* e la locuzione *fizzu 'e bagassa*. Chiudono la rassegna degli insulti sardi quelli più generici *malaitta* e *malazente imbidiosa*,⁷⁴³ ma soprattutto un passaggio in Atzeni in cui uno scontro tra due personaggi è accompagnato da un campione molto fornito di insulti campidanesi.⁷⁴⁴ Tra gli insulti possono considerarsi veri e propri dialettalismi-bandiera i romaneschi *mortacci vostra/tua/loro* e il toscano *bischerone*, tutti dalla penna del modenese Siti.⁷⁴⁵ Infine, nelle opere di Pariani si hanno diversi insulti in lombardo: *schifùs*, *che smargiàss*, *cavrùn*, *pelandrùn*, *bambalüghe* 'tonte', *piàtole* 'piattola, pidocchio del pube', *pelànda* 'donnaccia, bagascia, prostituta' e piemontese *balenga* 'strana, pazza, balorda'.⁷⁴⁶

Nell'uso orale reale le imprecazioni e le interiezioni costituite da parole oscene si svuotano facilmente di contenuti semantici originali e diventano intercalari desemanticizzati, o perfino tic che caratterizzano il modo di parlare di una persona in una maniera più o meno consapevole. Spesso gli intercalari sono marcati regionalmente e segnalano la provenienza geografica, ma possono essere usati anche da parlanti non dialettofoni.⁷⁴⁷ Gli autori usano frequentemente questi elementi per creare l'illusione dell'oralità diatopicamente marcata, come si è già visto nel caso di *ajò* le varie forme di *minchia*. Soprattutto nella forma troncata *mì* o il corrispettivo campano-

CFA94: 14, 146; CCT96: 61) e come sostantivo e nei derivati *michiata* (Cfr. la forma sonora minghiate in GPZ01: 148), *amminchiarsi* (per es. CFA94: 19, 84; CPR04: 154).

⁷³⁹ STP06: 384, LAD03: 59, 101; LDIO7: 61, NPA09: 92. Da considerarsi di diffusione romana e laziale è anche l'univerbazione *sticazzi*, piuttosto un intercalare (SIC08: 181, 257).

⁷⁴⁰ D'altronde è difficile stabilire una distinzione tra i due usi (Canobbio 2010a).

⁷⁴¹ NVI99: 102; NVS06: 54, 97, 173, NPA09: 41, 63, 135.

⁷⁴² NPA09: 168. Anche *pellitto* 'vestito di pelli' dell'insulto *sardo pellitto* è tradotto (NPA09: 53).

⁷⁴³ Per es. NVI99: 166, NVS06: 36, 81, 103; NPA09: 118; FSD99: 53, FMV06: 57, 157; ABM96: 94.

⁷⁴⁴ Il racconto *Bellas mariposas* è caratterizzato da un mistilinguismo italiano-sardo e dalla mancanza di interpunzione: «Caddaioni Calloni Faccecani Pezzemmerda ogni cazzotto un insulto Istioneri Conkelinna Cagalloni Strollicu la gente attorno commentava la forza dei cazzotti e la qualità degli insulti Fillebagassa Caghineri Aligapurescia Conkemina» (ABM96: 114).

⁷⁴⁵ STP06: 362, 417; SIC08: 128, 155, SSN94: 68.

⁷⁴⁶ PCO93: 58, 90, 91; PQD02: 15, 24, 98.

⁷⁴⁷ Canobbio (2010b: 667-668).

calabrese *mè*, il termine tende a perdere sia oltre il significato originale sia la sua connotazione regionale.⁷⁴⁸ Le esclamazioni e gli intercalari offrono agli autori uno strumento per caratterizzare un personaggio in una forma molto sintetica, come nel caso di un personaggio ligure in Siti (v. § 6.3.4):⁷⁴⁹

- (120) era effettivamente sexy la voce del geografo («slacciategli il bottone, belin») da cui contavo di essere raccolto. (SSN94: 118)

Come vari tipi di esclamazioni, numerosi intercalari sono in origine segnali discorsivi, che nell'uso reale punteggiano espressivamente il discorso orale e scritto informale, o come qui l'oralità letteraria. Possono diventare *routines* linguistiche o elementi di identificazione individuale e collettiva: questo è il caso dei romaneschi *ahò* (o *ahó*), *anvedi, ve'* (o *veh*) 'vero?'.⁷⁵⁰ I segnali discorsivi sono elementi linguistici (parole, espressioni, frasi), caratterizzati dalla dipendenza dal contesto e dalla multifunzionalità. La loro funzione è pragmatica e vengono usati per esempio per intenti interazionali, metatestuali e cognitivi.⁷⁵¹ Possono perdere via via le proprie funzioni originali e trasformarsi in intercalari. A proposito, si ricordi il già citato *ne'* piemontese-lombardo nelle opere di Pariani:

- (121) Il giorno del suo quinto compleanno regalarono alla piccola Gertrude una bambola vestita da suora, accompagnando il dono con un interrogare affermativo: «Bella, ne'?»), mentre il principe suo padre scrutava con cipiglio ombroso l'effetto che il dono sortiva nella figlia. (PUG03: 213)

A differenza di altri esempi in cui *ne'* funge da intercalare diatopicamente marcato (v. § 5.3.2.),⁷⁵² nell'esempio sopra è visibile il significato originale 'n(on) è (vero)?', confermato dalla frase citante metalinguistica "un interrogare affermativo". Altre richieste d'accordo e di attenzione sono gli intercalari campani *overo?* e *cher'è*, il sardo *cumpresu?*, il lombardo *te se rigòrdet?*, i siciliani *sintissi a mia* e *u sapi?* e *scolta* di un personaggio veneziano.⁷⁵³ Camilleri usa ripetutamente affermazioni e negazioni siciliane in risposta a una domanda: numerosissimi *sissi* e *nonsi* (da *sissignuri*, *nonsignuri*), sporadici *maisignuri* e *'nzamai* 'non sia mai'.⁷⁵⁴ La negazione *nze* (o *nzù*), nell'uso orale reale accompagnato da uno scatto della testa all'indietro, appare nello scambio dialogico tra Montalbano e Fazio:

⁷⁴⁸ *Ibid.*, cfr. LCG11: 38, 143. Lo stesso vale per la forma apocopata *Marò* (LDI07: 126), che sembra si stia allontanando dall'esclamazione originale *Maronna* verso un intercalare.

⁷⁴⁹ Cfr. il derivato *belinate*, con cui si conferma la provenienza di Alex, un altro personaggio «dall'accento ligure», come viene descritto nel testo (SSN94: 309, 311).

⁷⁵⁰ Canobbio (2010b: 667): *ahò* e simili si sono diffusi in tutta l'Italia con attori o personaggi televisivi (per es. A. Sordi). Cfr. SSN94: 321; STP06: 85, 256, 267, 330, 359, 392; SICO8: 22, 181, 268.

⁷⁵¹ Bazzanella (2011: 1303-1305). Quella interazionale include per es. riformulazioni, riempitivi, conferme di attenzione, fatismi, le richieste di accordo e/o conferma e le corrispettive conferme; quella metatestuale include i cambi di argomento, i focalizzatori, con cui si sottolinea un elemento, e gli indicatori di riformulazione; quella cognitiva include per es. gli indicatori procedurali.

⁷⁵² Altre occorrenze in PCO93: 20; PQD: 21, 23, 79, 103, 251, 258; PUG03: 83, 99, 102, 114, 213.

⁷⁵³ LDI07: 108, 132; NVS06: 58; PCO93: 97; CCT96: 66, 178; SSN94: 171.

⁷⁵⁴ Per es. CFA94: 65; CCT96: 26, 95, 144; da CLM96 in poi *passim*; CGB03: 135. I due vocaboli sono inclusi nel glossario in CCF97: 131.

- (122) «Gli spararono?».

«Nze».

«L'accoltellarono?».

«Nze. L'annegarono». (CGB03: 48-49)

Il significato e le funzioni dei segnali discorsivi dipendono dal contesto: sono utilizzati come domande per esempio il ligure *E alua?* e il siciliano *Allura?*.⁷⁵⁵ L'avverbio più generalmente centro-meridionale *mo'*, oltre che per il suo significato originale 'ora, adesso', viene utilizzato per focalizzare e segnalare un cambiamento o maggiore soggettività del punto di vista della voce narrante, come nel seguente esempio:

- (123) Girava per il paese con lo Yamaha 600 che si era fatto comprare a tredici anni. Mo', per guidare una bestia di quelle, ci vogliono diciotto anni, ma Tonino già a tredici scorrazzava per il paese su una ruota sola, [...] faceva quello che voleva. (LAD03: 25)

Altri segnali discorsivi hanno funzioni più esplicitamente metatestuali: concludono un discorso i lombardi *bôn* e *s'ciau* (o *s-ciau*), od *ovvia* pronunciato da un toscano.⁷⁵⁶ Pur essendo accomunati tutti dalla forma interiettiva, caratteristica del tipo di commutazione di codice *tag-switching*, talvolta non è facile stabilire se gli elementi dialettali sono da considerarsi segnali discorsivi o commenti aggiuntivi a quanto detto in italiano. In Longo nella narrazione in prima persona le aggiunte *è overo* e *o saccio* fungono da conferma, mentre in Pariani si cerca di convincere chi ascolta con *da non crederci*, *giùru sprefôndu* e *t'el disi mi!* 'te lo dico io'.⁷⁵⁷ In Camilleri un uso analogo ha l'avverbio *masannò* 'altrimenti, sennò'.⁷⁵⁸

Molti autori usano espressioni parentetiche dialettali ancora per commentare la sfortuna o la disavventure di qualcuno, attraverso la voce narrante o gli altri personaggi. Nell'ambientazione romana ci sono vari *porello* e *porella*,⁷⁵⁹ e nel dialetto lombardo vengono commiserati personaggi considerati *pòer fiuritt*, *pòer barlucchéen*, *pòra donna anca lé* o *mio padre porànima*.⁷⁶⁰ Nel seguente esempio, un medico lombardo contempla, a sua volta, l'ennesima indigestione di un suo paziente:

- (124) Le sa bene le giustificazioni del conte: che il cibo è il solo piacere che conosca. Pòer disgrasià, quello che non sa quanti altri piaceri ci regala la vita; pòer bigòtt, che si nega le gioie del letto; per non parlate dei piaceri dell'intelletto (PCO93: 93)

Gli autori sardi usano espressioni come *poverittu* e *poveritedda*, mentre in Camilleri si alternano sia *povirazzo* con la forma più siciliana *povirazzu* sia le forme di *mischino*.⁷⁶¹ Altri commenti finali esprimono rassegnazione:

⁷⁵⁵ MRD98: 31, 214; CFA94: 16; CPR04: 95 CCA10: 67, 209, 243.

⁷⁵⁶ PQD02: 67, 81; PUG03: 55, 113, 121; SSN94: 409.

⁷⁵⁷ LDIO7: 13; PUG03: 112; PCO93: 98, 99.

⁷⁵⁸ CFA94: 70 in *Se mi vuole credere mi crede, masannò pacienza*.

⁷⁵⁹ STP06: 267, 291; SIC08: 28, 248.

⁷⁶⁰ PCO93: 97, 131; PUG03: 105, 121. Invece di forma italiana, ma di diffusione più generalmente lombarda è *povera stella* (MMV07: 155). Cfr. il corrispettivo spagnolo *pobrecito* (PUG03: 196).

⁷⁶¹ FMV06: 78; NVS06: 54; CLM96: 34; CGT00: 35; CGB03: 247; CPR04: 161; CCA10: 32, 209.

in siciliano *nenti* e *pi nenti*, in lombardo *nagóttà*, in sardo *nudda*.⁷⁶² Nel seguente esempio di Atzeni l'espressione sarda '[non è] vero niente' si presta a interpretazioni polivalenti:

- (125) si è svegliato babbo che tutti i giorni si sveglia alle cinque e mezza dice perché è vecchio e i vecchi dormono poco berus nudda alle cinque e mezza a Tele Campiranis finisce il giochino Chi la spoglia lo presenta quella caghina famosa Battistina Puresciori che abita in questa stessa strada al 21 F (ABM96: 74)

Questo uso rispecchia la funzione di esprimere un parere soggettivo, rilevato negli studi sul *code-switching* orale: mentre i fatti oggettivi sono espressi in italiano, il passaggio al sardo avviene nel commento per esprimere un'opinione di chi racconta.⁷⁶³ Un altro uso ricorrente delle interiezioni dialettali riguarda comandi e altre espressioni imperative nei dialoghi. Diversi autori impiegano il dialetto per dare ordini di andare (o andarsene), venire, correre, tornare ed entrare. Si osservino nel seguente esempio in Longo *jammuncenne* e la forma troncata *jà* (più un intercalare), che rispecchia la funzione enfatica della reiterazione:

- (126) «Jammuncenne» dico.
«Che?».
«Mò ce ne andiamo».
«Ma perché?».
«Jà, muoviti». (LDI07: 21)

Analogamente si hanno *annamo*, *vattinni*, *veni*, *curre curre* e *curri*, *pi carità curri*, *Sciò*, *a ghirare!* *A casa!*, *a intrare*, *trasisse* e *trasissi*.⁷⁶⁴ In Camilleri i personaggi sono invitati a guardare con *talìa* (*cca*), *talialo*, *taliatè*, *taliàtele*, *taliasse* (*ccà*): l'imperativo del verbo *taliari* 'guardare' dà esito anche a un intercalare, *talè!*.⁷⁶⁵ Nelle opere di Fois e Niffoi invece appare la forma troncata di *mira*, *mì*,⁷⁶⁶ in Pariani *vardé*:

- (127) «Che la si guardi allo specchio, señorita Rufina. Vardé come le sta bene il vestito che le ho sistemato. Neanche 'na piega. Ho dovuto stringerlo qui in vita, ma adesso è giusto. Madonna Santa, sembra una principessa... » (PQD02: 81)

Ordinano variamente di tacere *Tasé*, *sacramégna!*, *citto*, e *mudu*, così come intimano di smetterla in generale *finicchèla*, *smetèla* e *bonu* (quest'ultimo rivolto a un cane).⁷⁶⁷ Altri imperativi si hanno ancora in Camilleri *s'assittassi*, *facissi* e *raggiuna*, in Pariani *spiccèmm* 'sbrighiamoci' e in Niffoi *futtimi*.⁷⁶⁸ L'autore barbaricino usa il sardo inoltre per comandi e richieste di vario tipo, per esempio *perdonu*, *bastu*, *Aiutoriu!* e *Firmos!*, mentre *Mancu mortu!* tuona come risposta a un ordine in italiano.⁷⁶⁹ Infine un personaggio

⁷⁶² CGB03: 114; CPR04: 126; PUG03: 105; NVS06: 178.

⁷⁶³ Cfr. § 2.2.-2.3.

⁷⁶⁴ SICO8: 303; CCA10: 13; NPA09: 50, 132; NVS06: 26, 29; CGB03: 267; CGT00: 41; CCT96: 201.

⁷⁶⁵ CFA94: 21; CCT96: 92; CLM96: 96, 125; CGB03: 228; CPR04: 34; CCA10: 52, 213.

⁷⁶⁶ FMV06: 33, 94; NVS06: 44; NPA09: 68, 79, 152, 153.

⁷⁶⁷ PCO93: 128, 131; PQD02: 15; NVI99: 162; NVS06: 29; NPA09: 32; FMV06: 108; FSD99: 119.

⁷⁶⁸ CCT96: 62; CGB03: 154; CCA10: 208; PCO93: 123; NPA09: 81.

⁷⁶⁹ NVS06: 51; NPA09: 41, 48, 67, 81.

genovese in Maggiani tenta di recuperare una trattativa senza esito con un'esortazione dialettale, ma facilmente intuibile:

- (128) L'ira di Sascia è calma e serena; educata saluta, gira le spalle e se ne va. Dietro di lei 'o Strassé ricorda i suoi affari e la chiama con impegno di sirena: "Singerina, Singerina, mi racamando...". (MRD98: 93)

Tra le esclamazioni è possibile individuare un'ulteriore sottocategoria di auguri e saluti dialettali e regionali, particolarmente diffusi nelle opere di Niffoi e altri autori sardi, per esempio *tantos augurios, prosit, in ora bona, bonasera, bonanotte, adiosu, bae chin Deus, medas grascias, benetorrau* (ripetuto in italiano *bentornato*),⁷⁷⁰ e lo scambio di saluti tra il pastore Zosimo e tziu Bonosu, il suo futuro suocero, nel seguente esempio:

- (129) Prima salutò e poi porse la brocca che teneva all'ombra del muro, coperta dalla bertula e dalla giacca.
«Salude, Zosimè!».
«Salude a bois, tziu Bonò! E come mai da queste parti?». (NPA09: 72)

Frequenti anche in Camilleri, per esempio *bongiorno* e lo scambio *buongiorno – a vui, bonasira, bonanotti*, come *bona pisca* augurato da Montalbano a un pescatore.⁷⁷¹ I saluti appaiono sporadicamente in Maggiani, per esempio *'ngiorno*,⁷⁷² e tale può considerarsi anche il campano *uè*:

- (130) «Uè, Papilù, e tu che ci fai qua?» dice una voce. (LDI07: 23)

Alla fine della rassegna di elementi di commutazione extrafrasale occorre notare che in Pariani l'uso dello spagnolo conferma la frequenza delle interiezioni dialettali come forma minima dell'oralità dialogata e le stesse funzioni discorsive ed espressive rilevate finora per i dialettalismi-bandiera. Gli ispanismi usati sono spesso segnali discorsivi inseriti nel discorso diretto, per esempio *eh, qué? puede ser, claro, bueno, quién sabe? te das cuenta?, de verdad, verdad?*.⁷⁷³ Simili elementi appaiono frequentemente anche nella narrazione in prima persona. Oltre ai segnali discorsivi possono presentarsi come commenti aggiuntivi, per esempio *un poco màs, nada, nada de nada, y nada más, qué novedad, al fin y al cabo, mejor no pensar*, o esclamazioni espressive, per esempio *madre de Dios* o *hombre*.⁷⁷⁴ Come alcuni dialettalismi-bandiera, *hombre* può essere considerato un ispanismo sbandierato di facile riconoscibilità e comprensibilità. Altri elementi extrafrasali spagnoli includono gli insulti *judía sucia, puta, hijos de puta*, l'augurio *que te vaya bien* e gli imperativi *cállate, cuidado*,⁷⁷⁵ talvolta ripetuti in italiano, unitamente per enfasi e per reiterazione:

⁷⁷⁰ NVI99: 96, 124; NVS06: 29, 50, 145; NPA09: 33, 102; FSD99: 132; FMV06: 19; ABM96: 52.

⁷⁷¹ CCT96:62; CGB03: 37, 109, 112; CPR04: 70, 195 ; CCA10: 25, 28. Come saluto è usato in Camilleri anche l'esclamazione *La billizza!* (CGB03: 51).

⁷⁷² MRD98: 91.

⁷⁷³ PCO93: 13, 20; PQD02: 35, 36, 78, 112, 130, 157, 234, 239 , 257, 261; PUG03: 53, 58, 199, 204.

⁷⁷⁴ PCO93: 9, 13, 16; PQD02: 86, 119, 130, 147, 166, 190, 191, 205.

⁷⁷⁵ PQD02: 30, 48, 116, 184; PUG03: 13, 135, 174, 179.

- (131) C'erano stati anche momenti felici: per esempio, quando riusciva a far sorridere Candelaria con un regalo: «Mira, Candelaria, guarda che cosa ho trovato per te...». (PUG03: 193)

Solo raramente le occorrenze di commutazione extrafrasale sono tradotte o accompagnate da commenti metalinguistici. Ciò sembra principalmente dovuto alla loro misura limitata e alla loro riconoscibilità che va oltre i confini regionali. Risultano facilmente comprensibili se non nel significato denotativo, almeno nella loro funzione di esprimere emozioni.

6.3 DIALETTALITÀ DIALOGICA

Una buona parte dell'oralità dialogica diatopicamente connotata prende le forme minime della commutazione extrafrasale: vocativi e interiezioni di vario tipo, esclamazioni, imprecazioni, intercalari, saluti e altre espressioni parentetiche (sopra presentate in § 6.2.). Benché siano particolarmente diffusi nelle opere di Pariani, Niffoi, Fois e Camilleri, tutte le opere del *corpus* ne contengono esempi.⁷⁷⁶ Invece, solo alcuni degli autori usano il dialetto per creare l'illusione dell'oralità dialogica nelle forme che superino la misura extrafrasale. D'altra parte, la dialettalità non è sempre di tipo dialogata: per esempio nelle opere di Grasso il dialetto appare soprattutto in singole inserzioni o in intertesti lirici. In GDI05 il dialetto ha un ruolo rilevante al livello tematico ed è, infatti, oggetto di ripetute osservazioni metalinguistiche (v. 6.3.2.). Eppure, il dialetto appare nella funzione mimetica solo in qualche battuta occasionale di personaggi minori, come nel seguente esempio dell'autista del autobus che parla al telefono:

- (132) Tre o quattro viaggiatori, oltre me, lasciano sagome anonime nella vilpelle dei sedili mentre l'autista grida «mi hai rotto i coglioni tu e tua madre... quando guido ho la responsabilità dei passeggeri lo capisci o no, stronza? mi finisti di rumpiri la minghia?!». (GDI05: 71)

Analogamente, nelle opere di Pariani l'oralitura ha un ruolo importante (§ 5.2.1.), così come il dialetto al livello tematico metalinguistico. Tuttavia, la quantità concreta di elementi dialettali e alloglotti è più cospicua rispetto a Grasso. Per quanto riguarda l'uso del dialetto, la caratteristica di Pariani è il continuo mescolarsi dei livelli testuali in forme intermedie tra il discorso diretto e il discorso indiretto libero. Tipicamente le voci interiori delle narratrici-protagoniste citano le battute dei personaggi dialettofoni. Nel seguente esempio Silvia Caretta evoca le ultime ore di suo padre lombardo:

- (133) Dio, come fa caldo. Che stracchezza. Som propri straccu, ha detto papà quattro ore prima di morire. Era così fiacco; la voce debole, un sussurro; e sudava. [...] I suoi occhi mi guardano da un'immensa distanza. Nessun interrogativo, perché conoscono tutto. Dicendo semplicemente: Sono tanto stanco [...] Non posso fare niente per lui che dice: Son proprio stracco. [...] Papà, dimmi qualcosa. Silvietta, non c'è più niente

⁷⁷⁶ L'unica eccezione è il primo romanzo di Atzeni AFB91, già discusso (v. § 5.1)

In meno di una pagina Pariani dà tre versioni diverse della frase del padre, citata da Silvia. Prima in dialetto *som propri straccu* e quindici righe dopo in italiano ‘sono tanto stanco’. La frase viene elaborata ancora una volta in un misto di italiano e dialetto o dialetto italianizzato *son proprio stracco*. La versione italiana potrebbe apparire come una traduzione intratestuale, mentre quella mista sembra veicolare una maggiore enfasi e un coinvolgimento emotivo particolare. Il modo di raccontare di Pariani non tiene sempre separati i livelli testuali e questa tecnica trascende la separazione netta tra la narrazione e il dialogo, da un lato, e tra due personaggi dall’altro.

6.3.1 LA COMMUTAZIONE INTERFRASALE E INTRAFRASALE

La dialettalità dialogica spesso corrisponde alla commutazione di codice interfrasale, ovvero al passaggio dall’italiano al dialetto o, viceversa, ai maggiori confini sintattici. Un primo tipo consiste dell’alternanza della narrazione in italiano e il discorso diretto in dialetto. In alcune opere queste occorrenze sono molto limitate: in Bartolini le uniche frasi complete in friulano sono citazioni attribuite alla nonna materna del narratore-protagonista autobiografico, come del resto la cultura materiale del Friuli (§ 5.1.1.). Nel seguente esempio è riportata la sua risposta alle proteste delle varie fidanzate del suo figlio Bepi. La frase è corsivata e tradotta, come la grande maggioranza dei friulanismi nel testo:

- (134) «Perché lo sbaglio, una volta fatto, è fatto», variante morbida del responso che la vecchia Bau dava a quante andavano a lamentarsi con lei perché Bepi, il *bosgniac*, dopo i «fatti» successi tra loro, le aveva abbandonate proprio come cavalle sfiancate; *Tu podevis pensâi prime, no vaî cumò che al à masse tard*. Potevi pensarci prima, non piangere adesso che è troppo tardi. (BSB99:19)

Un simile giudizio lapidario potrebbe essere considerato anche come appartenente al repertorio fraseologico collettivo. Di solito il friulano presenta un serio ostacolo al lettore non friulanofono, ma nei pochi casi in cui la vicinanza all’italiano e il contesto sono sufficienti a garantire la comprensione, Bartolini opta per una tecnica traduttiva meno esplicita:

- (135) *Tu fasarâs la fin di Baldûs, tu fasarâs!*
Come lui [...] corrovo il rischio di finire sulla forca. Né poteva esserci altra sorte per chi, con tale sistematica regolarità, disattendeva agli ordini, e prima ancora ai consigli, di sua nonna. [...] (BIF97: 130)

D’altronde la minaccia della nonna è preceduta dalla narrazione della tragica fine di Balduccio Angelo, che fu impiccato a Codroipo agli inizi dell’Ottocento. Questa storia incuriosisce il nipotino Bartolini che cerca a tutti i costi di scoprire dove si trovasse il campo da impiccagione, *il cjamp dal picjât*:

- (136) Insomma, questo campo e questa osteria, mia nonna non lo sapeva dov’erano, fu la grandiosa scoperta. [...] Allora mi decisi:

- Ma tu, lu sas-tu, sì o no, dulà che al è il cjamp dal picjât?

Lei, grave di una sua collera misteriosa, si alzò; [...] e, sempre senza rispondermi, [...] mi costrinse a seguirla fino in stazione. (BIF97: 131)

Si tratta dell'unica occasione in cui il narratore-protagonista si esprime in friulano, lingua che di regola tratta come non appartenente a lui. L'alterità linguistica è sempre accentuata dall'uso del corsivo, ma in questo caso, in modo eccezionale, non viene fornita una traduzione letterale.

Come si è già detto, anche Fois distribuisce con parsimonia gli elementi sardi, molti dei quali in FSC98 e FSD99 sono vocativi rivolti al protagonista Bustianu, o più raramente da lui agli altri personaggi (v. § 6.2.1.). In FSC98 Bustianu scambia alcune battute in sardo anche con zia Rosina, la madre del suo assistito Zenobi,⁷⁷⁷ che spiega all'avvocato la storia delle false accuse contro il figlio per il furto del bestiame dei suoi padroni. Sembra che il movente sia stato l'amore nato tra Zenobi e la figlia dei padroni:

- (137) E poi c'era la questione di Sisinnia, che insomma una certa simpatia fra i due giovani, lo sapevano tutti. Ca issu fit bellu pro nàrrere bellu, ma issa puru! Una madonnina, minuta e delicata come una porcellana. [...] dalle nostre parti l'uomo troppo bello non è visto bene, ma la donna non è mai bella abbastanza. (FSC98: 16-17)

Siccome il resoconto è riportato solo in parte nel dialogo e in parte dalla voce narrante, la citazione contenuta nell'esempio potrebbe essere attribuita sia alla madre, sia al narratore, che a sua volta rispecchia la *vox populi* del paesino barbaricino.⁷⁷⁸ La parafrasi italiana segue a distanza di una pagina.

Nel romanzo successivo si ha una situazione simile, in cui Bustianu usa il sardo con la zia dell'assistito di turno, Filippo Tanchis. Il sardo alterna continuamente con l'italiano nel testo, soprattutto nella forma della glossa intradialogica, in cui Bustianu ripete le frasi sarde della donna in italiano. Eppure l'intento dell'autore non è tradurre tutto, bensì sfidare il lettore a colmare i vuoti con l'aiuto della forma dialogica e del contesto generale:

- (138) – [C]hi è l'avvocato del vostro nipote?
– S'abbocau Marongiu.
– Eh, allora? Che cosa volete di più?
– A Voi vogliamo, s'abbocà... fanno quasi tre mesi che Filippo è rinchiuso in carcere e finora non abbiamo visto risultati... Petzi dinare e papiros...
– E tando? Itte bos credies chi deo potta fachere de prusu? Giovannino Marongiu est unu abbocau con i fiocchi.
– Eja s'abbocà, ma non è come Voi. Che lo sanno tutti che Voi al povero in galera non lo lasciate.
– Non potto. Abberu so nande. C'ho troppe cause da seguire in questo momento e a tutti non si può dire di sì. (FSD99: 21)

È interessante notare come in un breve dialogo, tratto da un romanzo che contiene un numero limitato di sardismi, si possano osservare diverse forme di commutazione. Oltre ai vocativi e altri elementi extrafrasali già discussi (*eja*, *s'abbocà*), ci sono passaggi sia interfrasali («Abberu so nande. C'ho

⁷⁷⁷ Per es. FSC98: 14-19, 26-28.

⁷⁷⁸ Per simili citazioni anonime della collettività, v. per es. FSC98: 73; FSD99: 58, 75.

troppe cause da seguire») sia intrafrasali («Giovannino Marongiu est unu abbocau con i fiocchi»). Curiosamente Bustianu, che in altre occasioni traduce le battute sarde della donna, sopra usa più elementi sardi in un modo che sembra rispondere, non solo alla rappresentazione del parlato mimetico, ma anche a una motivazione di focalizzazione o coinvolgimento emotivo. Nell'ultimo romanzo di Fois (FMVo6) qui analizzato la quantità del sardo è maggiore rispetto agli altri due, come dimostrano la lunga orazione del prete Marci e gli altri intertesti di oralitura (discussi in § 6.2.). La presenza maggiore del sardo è visibile anche nel dialogo: si ricordi lo scambio tra i commilitoni Stocchino e Puddu sulle motivazioni di combattere nell'esercito nazionale (analizzato in § 5.3.2.). Il dialogo contiene molteplici forme di traduzione intradialogica: reiterazioni totali o parziali, all'interno della stessa battuta, nella botta-e-risposta tra due personaggi o a maggior distanza tra due battute dello stesso personaggio.

A volte la distanza che separa la traduzione dall'elemento dialogico tradotto è talmente grande da chiedere attenzione e pazienza al lettore. Lo dimostra il seguente esempio di Niffoi, in cui il padre del narratore-protagonista viene sorpreso da una guardia campestre a rubare il sughero nei boschi del comune. La battuta della guardia è in sardo, ma non viene tradotta subito, a parte l'allusione parziale nella narrazione che segue. La corrispettiva espressione italiana arriva solo a distanza di una cinquantina di pagine:

(139) mentre riposavamo vicino alla sorgente di Tiricò in attesa che la morsa della calura si allentasse, [...] ci arrivò addosso Su Gurturgiu, la guardia campestre del paese. [...] «E tando Thithò non bi mendas mai? Ses naschiu ladru e cheres a morrer ladru?» Mio padre non rispose; con occhi di brace lo fissava e lo invitava a lasciar perdere, perché ladro non si sentiva, e per qualche quintale di sughero di scarto non era il caso di fare tanto chiasso e rovinarsi l'esistenza. (NVI99: 55)

(140) Mi prese una tristezza sconosciuta, impastata di orgoglio e patimento, che col pensiero mi riportò alla sorgente di Tiricò e alle parole di Gurturgiu, la guardia campestre: «E allora Thithò non cambi mai? Sei nato ladro e vuoi morire ladro?» (NVI99: 101)

In questo primo romanzo dell'autore sardo gli elementi dialettali nel dialogo che superino singole inserzioni sono di numero limitato. Successivamente la quantità del sardo aumenta in maniera netta: in NVSo6 abbondano inserzioni singole, ma anche intertesti lirici e proverbi, spesso tradotti letteralmente (§ 5.2.1.-5.2.2.), mentre i dialoghi sono costellati di vocativi e interiezioni di vario tipo. Esempi di commutazione di codice interfrasale nel dialogo sono tutto sommato pochi e le tecniche traduttive più implicite, come nel seguente esempio nello scambio di battute tra il prete don Zippula e la madre della protagonista-narratrice Mintonia:

(141) Una volta che passo don Zippula mentre mama Narredda mi faceva il bagno in cortile dentro la tinozza, si complimentò con lei per come stavo crescendo bene: «Unu viore custa pitzinna, unu lizzu de donare a Deus! Juchete sa carre che una rosa agreste! Mantenela innedda dae su dimoniù e coglila pro Deus, Narrè!». Mama Narredda mi coprì e lo cacciò via col gesto che usava per allontanare le galline.

«Sciò, sciò! Che già lo vedrò io a chi dare la bambina. E se Mintonia ha la carnagione di una rosa selvatica, non è cosa che la riguarda!».

Mia madre non era mai stata così maleducata con i preti, ma aveva intuito, perché leggeva negli occhi della gente. Che don Zippula fosse un malato da curare in manicomio l'ho scoperto solo più tardi, il giorno della prima comunione, quando m'invitò da sola a casa sua per farmi un presente, come diceva lui. (NVS06: 46)

Il nucleo del significato delle parole del prete è grosso modo contenuto nella battuta della madre e nella parte diegetica che incornicia il dialogo.

L'italiano messo in bocca alla madre potrebbe essere dovuto – almeno in parte – all'intento traduttivo, dal momento che in altre occasioni la donna si esprime con la stessa figlia Mintonia in sardo o in commutazione extrafrasale. Qui tenta di convincerla di lasciare il fidanzato Michele:

(142) Me lo diceva sempre mama Narredda:

«Lassalu perdere a cussu iscavesciau! [...] Se ti prendi quel delinquente mi uccido, non farmi quella, Mintò! Mira che mi avrai per sempre sulla coscienza!» [...]

Ci fu un tempo che provarono a convincermi a frequentare il collegio di Santu Nofre, dalle suore. [...] quelle stanze chiuse dalle grate e soffocate dal respiro acre delle suore e dall'alito avvinazzato dei frati, le chiamavamo semplicemente camere di correzione. [...] alla fine, me ne uscivo sbattendo la porta e urlando: «Tantu a Micheddu non bi lu lasso mai! Mancari bos crepedes! De sa camera de currezione m'inde affutto, e peri de sa camera mortuaria! Andat bene?». (NVS06: 91-93)

La battuta della madre si aggiunge al vasto repertorio di insulti e imprecazioni nell'opera, mentre quella di Mintonia diventa comprensibile nel contesto della narrazione che accompagna il dialogo (riportato dalla stessa Mintonia, come quasi tutto il romanzo). In NPA09 invece, una maggiore attenzione metalinguistico-traduttiva accompagna l'uso del sardo, soprattutto nella descrizione dell'apprendimento del sardo da parte del continentale Nemesio (v. § 5.3.2), e nel glossario peritestuale già citato.

In altri casi l'uso dialogico del dialetto è più strettamente connesso alla rappresentazione dell'ambiente. Così, in Maggiani si esprimono in dialetto i personaggi che popolano il porto di Genova, molti dei quali sono già stati presentati con i loro soprannomi (§ 6.1.2).⁷⁷⁹ Il seguente dialogo si svolge tra il carbunè Paride e il suo amico rigattiere dai molteplici nomi e identità *Giggi 'o Trafegun*, e riguarda Sascia la sarta, lavoratrice di Giggi (che la chiama *Singerina*), nonché futura moglie di Paride:

(143) Di nuovo colma di fresca collera, Sascia dà un'ultima volta le spalle al matto [Paride] e se ne va. Il matto non la segue con lo sguardo, ma lascia perdere la canzone e si rivolge a Giggi:

“Alua, chi a l'è?”

“A te l'ho zà dito, a l'è a Singerina, a mé lavurante ne u mé traffego do zafferan.”

“Ma a l'ha un altro nomme, o a l'è a figgia da fabbrica?”

“A l'ha un nomme che mi non so. Sissa, o Sassa, fa' un po' ti. Ma a l'è a figgia di Rico 'o Sardu, u badilante de ciassa Stella, o marito da elefantessa. Ti te ricordi?”

“Sì che me ricordu.”

“Beh, lascia perde, l'è robba da fà vegni l'angoscia. Fa' come ti veù, ma mi te l'ho

⁷⁷⁹ Per es. MRD98: 18, 146-149.

ditu.” Paride si liscia pensoso il naso [...] e prende a parlare di certi interessanti tapolli con Giggi ’o Trafegun; era venuto lì per questo. (MRD98: 96)

Il dialogo dialettale è in contrasto con la narrazione in italiano e risulta comprensibile sia per la vicinanza all’italiano sia perché riprende con intento comico argomenti già trattati precedentemente, come l’insolito nome di Sascia «che non ha nessun santo a difenderlo» (v. § 6.1.2), e i suoi genitori. L’esempio sopra è un caso particolare di dialogo tra due personaggi che si esprimono entrambi in dialetto: più spesso ai personaggi dialettali si contrappongono personaggi italofofoni, o per provenienza (come tra Giggi e Sascia, emigrata dalla Sardegna), o per estrazione sociale (come tra la prostituta Maria, nota Combattuta, con il cliente nobile Il Principe).⁷⁸⁰ Tuttavia, la funzione della commutazione italiano-dialettale nel dialogo non si limita alla rappresentazione della comunità dialettale, ma è funzionale anche dal punto di vista compositivo (v. il dialogo tra Paride e suo figlio Giacomo che verrà analizzato più avanti § 6.4.3.).

Oltre ai numerosi esempi di commutazione di codice interfrasale analoghi, l’ultimo racconto di Atzeni *Bellas mariposas* (ABM96) contiene anche ripetuti passaggi intrafrasali tra l’italiano e il sardo campidanese. Nella voce dell’io narrante di Cate, un’adolescente di 11 anni, sono accorpate citazioni di diversi personaggi del quartiere di Santa Lamenera nella periferia di *Kasteddu* ‘Cagliari’.⁷⁸¹ Il seguente esempio riporta un dialogo tra Cate e suo fratello Tonio, che ha minacciato di morte Gigi, un ragazzo del quartiere. Allo scambio si aggiunge una battuta della migliore amica di Cate, Luna:

- (144) alle otto e dieci Tonio è uscito dal portone aveva l’Uzi sotto braccio non nascosta
Metti la sicura gli ho detto potresti fare del male a un innocente perché vuoi sparare a
mitraglia vuoi fare un massacro? Se lo uccidi ti denuncio mancai sias frari miu
mi ha guardato e ha detto Mindaffuttu mindisbattuscallonis
è andato a sedersi sulla panchina in mezzo alla piazza Luna ha detto Gigi sta
arrivando e passerà proprio in quel punto du biu mali postu (ABM96: 103)

La battuta di Tonio ‘me ne fotto me ne sbatto i coglioni’ rappresenta una commutazione interfrasale in contrasto con la narrazione italiana. Invece le battute di Cate ‘ti denuncio anche se sei mio fratello’ e Luna ‘passerà proprio in quel punto lo vedo messo male’ contengono passaggi intrafrasali dall’italiano al cagliaritano.⁷⁸² Il passaggio di Cate sembra spiegabile con il coinvolgimento emotivo, una sorta di appello al fratello dialettale, mentre quello di Luna rispecchia l’opposizione fatto oggettivo (italiano) vs parere soggettivo (sardo), entrambe funzioni individuate negli studi del *code-switching* (§ 2.2.-2.3.). In questo modo i passaggi diventano anche più accessibili al lettore. Uno dei pochi casi di traduzione intradialogica (parziale) ha un ruolo emblematico, perché riprende il titolo sardo all’*excipit*:

- (145) e ho detto a Luna Ho voglia di baciarti

⁷⁸⁰ MRD98: 104-106, 108, 116. Cfr. anche il dialogo tra Giggi e Combattuta (ivi: 116).

⁷⁸¹ Per es. i genitori di Cate in ABM96: 67, 122.

⁷⁸² Marci (1999: 135-140).

e Luna ha detto Anch'io
ci siamo bacciate con labbra leggere
e Luna ha detto Le nostre labbra sembrano farfalle
ho risposto Anche noi sembriamo farfalle
Luna ha detto Bellas mariposas (ABM96: 125)

Nel romanzo di Mari (MMV07) l'uso del dialetto è invece quasi esclusivamente limitato a un unico personaggio, ma la sua presenza costante nei dialoghi rende il dialetto quantitativamente cospicuo. Si forma una sorta di antagonismo linguistico: tra il giovane Michele italofono e il suo anziano interlocutore dialettologo Felice si crea un contrasto, che serve sia alla composizione della trama sia al lettore. Di solito il ragazzo fa implicitamente da tramite tra le battute di Felice e il lettore ripetendole e rielaborandole in italiano nello stesso discorso. Felice, tuttofaro della casa dei nonni di Michele (*Michelin* per Felice), sta perdendo la memoria e qui il ragazzo cerca di suscitare i suoi ricordi dell'infanzia per scoprire l'identità dei suoi genitori:

- (146) Perché questa indistinta memoria di un padre assente e questo assoluto oblio di una madre presente? Era illogico, illogicoissimo. Provai a prenderla da un altro verso.
«Felice, qual è il primo lavoro che ricordi di aver fatto?»
«El primm mestee? Pelà i patatt.»
«E poi? Altri lavori?»
«Fà la legna par i camin, dà de magnà ai gaijn, purtà el fen de sora, cambià i bumbul del Pibigas, fà la vendemia, strapà i erbesc, giüstà i tegul, fà la calcina, fà 'l verderam...»
«Sì, ma questi sono lavori che hai fatto nel tempo, quando eri già più grande. Io dico il primissimo lavoro, quando eri proprio un bambino.»
«Pelà i patatt.»
«E non c'erano donne con te?»
«Donn? Me par propi de no.» (MMV07: 30)

Oltre all'alternanza delle battute, la comprensione del lettore si regge naturalmente anche sulla vicinanza lessicale tra le due varietà linguistiche. Questo contrasto che prende la forma di commutazione di codice interfrasale è costante nel romanzo. I due personaggi si esprimono sistematicamente in italiano l'uno e in dialetto l'altro. Michele è anche il narratore della storia e talvolta commenta metalinguisticamente il modo si esprimersi di Felice:

- (147) Aveva un modo di sorprenderti aprendo improvvisamente spiragli spaventosi su cose che non poteva conoscere che ... o le conosceva? E io avevo sempre la debolezza di lasciarmi portare da lui anziché governare la conversazione.
- I morti? E quand'è che li senti parlare?
- Semper.
- Ma li vedi anche? Dove sono?
- Inscì, de sott, partütt ghe n'è, sott a l'ort, sott al lares, dedree ai urtens, de fianch al fenil, sott ai per, sott al nespul, sott al castagn, sott ai pergul...
- Ma nel resto del paese? In campagna, fuori? Scosse la testa.
- Dumà inscì.
- Come sarebbe dumà inscì? Un cimitero di francesi qui sotto, solo da noi? (MMV07: 42)

Le battute formano una rete di corrispondenze che guidano il lettore che, pur privo di competenze dialettali, riuscirà a decifrare i nomi delle varie piante

(larici, ortensie, peri, nespole, castagni) e riconoscere le parti della casa di campagna (orto, fienile, pergola) che nascondono il segreto. Solo raramente l'attenzione del lettore è attirata in modo esplicito al dialetto, come nell'ultima battuta di Michele («Come sarebbe *dumà inscì?*»). L'oscurità del dialetto che non appartiene a Michele – anche se si trova a doverlo interpretare – costituisce nel romanzo un elemento tematico importante.

Talvolta affiorano commenti espliciti su questo divario e soprattutto sulla perdita di memoria di Felice, inevitabilmente connesso con la competenza linguistica. L'osservazione sui limiti cognitivi di Felice, rinchiuso nel suo mondo dialettale, si estende a una riflessione sull'incomunicabilità dovuta alla mancanza di un codice condiviso (con le parentesi che segnalano il dialettalismo nella narrazione):

- (148) Una delle pratiche basilari della mnemotecnica consiste nell'associare un'idea o una cosa a un numero [...]. E non ci vuole molta intelligenza per capire che qualsiasi organizzazione alfanumerica si deve fondare su una lingua certa e condivisa. [...] Ma se io insegno queste cose a uno per cui «essere» si dice «vess», cosa ottengo se non di confonderlo ancora di più? D'altronde non ho nemmeno la competenza per assumere io il suo dialetto come lingua di riferimento, ammesso che, tolti gli usi poetici, un dialetto scritto abbia un senso. (MMV07: 82-83)

Michele dichiara la sua mancanza di competenza e si interroga sulla possibilità di concepire un dialetto scritto. Al livello testuale immediato, l'osservazione metalinguistica riguarda l'uso di una mnemotecnica per aiutare Felice, ma essa acquisisce un significato più profondo nell'opera, perché rappresenta un riferimento più globale alla scelta dell'autore di utilizzare il dialetto in un'opera letteraria. Quella di Mari sembra una scelta linguistica motivata dalla funzione realista e compositiva (Felice parla il dialetto in linea con le sue caratteristiche diastratiche, ma anche per creare il contrasto tra i due personaggi). Invece, nelle ultime pagine si rivela un'operazione soprattutto stilistica ed estetica: Michele scopre che Felice è una creazione orribile della sua stessa immaginazione. Allo stesso momento Felice abbandona il dialetto e inizia a parlare l'italiano.⁷⁸³

Tornando alla dialettalità dialogica più interattiva, non è possibile non citare Camilleri. Com'è già stato accennato (§ 6.2.1.), i suoi dialoghi vedono pressoché sempre coinvolto il protagonista Montalbano come uno degli interlocutori. Caratterizzato da una competenza bilingue, con i personaggi dialettali Montalbano varia l'atteggiamento secondo il rapporto con l'interlocutore e la situazione comunicativa. In un contesto più formale, collegato al suo ruolo professionale, Montalbano si esprime in italiano in contrapposizione al dialetto dell'interlocutore. Nel seguente lungo dialogo il commissario interroga un contadino come testimone oculare di un incidente (si tratta dunque di un personaggio marginale):

⁷⁸³ «- E la tua memoria? - Ci penserà lui a metterci dentro quello che serve. Ha sempre fatto così. Come per il linguaggio. Se vuole mi fa parlare tutte le lingue del mondo. - E sei contento? - Io non posso scegliere, nessuno ha mai potuto scegliere. Neanche tu. Ti ha lasciato un po' divertire ma adesso il tempo è scaduto. «Loro» erano «lui», lui ero stato io, fra poco lo sarei stato di nuovo.» (MMV07: 164)

- (149) Montalbano si diresse verso di lui, faticando a camminare sulla terra molle. Il viddrano era un sissantino secco e storto che non sollevò manco l'occhi.
«Bongiorno».
«Bongiorno».
«Sono un commissario di polizia».
«L'accapiu». Come aveva fatto a capirlo? Meglio non insistere sull'argomento. [...]
«Avete visto com'è successo l'incidente?».
«Vitti e nun vitti».
«In che senso?».
«Vinnisse ccà, appressu a mia». Montalbano lo seguì. Fatti una decina di passi, il viddrano si fermò.
«Iu stamatina a li setti eru ca azzappavu in questo postu prciso. Tutto 'nzemmula intisi 'na vuci ca mi parsi dispirata. Isai l'occhi e vitti un picciliddu ca sbucava currennu da la curva. Curriva comu un lepru e faciva voci».
«Avete capito che gridava?».
«Nonsi. Quannu fu all'altizza di quel carrubbo, arriva dalla curva l'na machina ca viaggiava forti assà. 'U picciliddu si votò a taliarla e allura circò di nesciri dalla strata. Forsi vuliva viniri versu di mia. Pero iu lu persi di vista pirchi era ammucciutu dalla muntagnola di pirciali. La machina stirzò appressu a iddu. Iu nun vitti cchiù nenti. Sintii una speci di bottu. Doppu la machina ingranò la marcia indietro, si rimisi sulla strata e scumparse all'autra curva». [...]
«E dite che sterzò apposta darre il bambino?».
«Nun sacciu si lo fici apposta, ma di stirzari, stirzò».
«Siete riuscito a vedere il numero di targa?».
«Ma quannu mai! Taliasse vossia stissu se da ccà e possibili pigliari 'u numaru d'a targa». In effetti non era possibile, tra il campo e la trazzera c'era troppo dislivello.
«E dopo che avete fatto?».
«Mi misi a curriri versu la muntagnola. Quannu arrivai, capii di subito ca 'u picciliddu era mortu o stava murennu. Allora sempri currennu arrivai a la mè casa ca di ccà nun si vidi e telefonai a Montechiaro». [...]
«[c]redete che l'abbiano fatto apposta?». Sulla facenna il viddrano dovia averci ragionato a lungo. Rispose con una domanda:
«Non poté essiri che la machina sbandò senza vuliri pirchi aviva truvatu 'na petra?».
«Può essere. Ma voi, dentro di voi, che ne pensate?».
«Iu nun pensu, signuri miu. Iu nun vogliu cchiù pinsari. Troppu tintu è addivintatu lu munnu». L'ultima frase era stata risolutiva. Era chiaro che il viddrano si era fatto preciso concetto. Il picciliddu era stato travolto apposta. Massacrato per una ragione inspiegabile. Ma subito dopa il viddrano quel concetto l'aveva voluto cancellare. Troppo cattivo era diventato il mondo. Meglio non pensarci. (CGB03: 109-111)

La narrazione, la voce interna dello stesso Montalbano, commenta e traduce il dialetto, per esempio in «l'accapiu – Come aveva fatto a capirlo?», «appressu a mia - lo seguì» e soprattutto la valutazione finale «*Iu nun vogliu cchiù pinsari. Troppu tintu è addivintatu lu munnu* – Troppo cattivo era diventato il mondo. Meglio non pensarci». A questa tecnica traduttiva s'aggiunge quella intradialogica, in cui Montalbano ripete, e in alcuni casi precede vocaboli o frasi dialettali nelle proprie battute, per esempio «*faciva voci – gridava*», «*'u picciliddu – il bambino*», «E dite che sterzò apposta – *Nun sacciu si lo fici apposta, ma di stirzari, stirzò*». Anche se molti vocaboli siciliani nel decimo romanzo della serie sono noti al lettore per le occorrenze precedenti (e rispettive glosse),⁷⁸⁴ o solo per quelle contenute nello stesso romanzo, il dialogo è caratterizzato da una chiara attenzione a garantire la

⁷⁸⁴ Per es. il termine *viddrano* è stato precedentemente oggetto di glossa intratestuale dell'autore: «Mio nonno, ch'era viddrano, contadino [...] si riferiva solamente allo scecco, all'asino.» (CLM96: 211)

comprensione da parte del lettore. Ciò è dovuto anche al fatto che si tratta di un dialogo importante dal punto di vista della trama e dell'indagine sulla morte del bambino. Infine, occorre notare come il commissario si rivolga al contadino con il *voi* come allocutivo di rispetto o di distanza, nonostante la battute altrimenti italiane, che si alternano con l'espressione strettamente dialettale del contadino. Il contadino a sua volta si rivolge a Montalbano con *vossia* e con *signuri miu*, pur conoscendo la sua professione, per cui ci si aspetterebbe *dutturi* (v. § 6.2.1.)

Invece, con la cameriera Adelina, il personaggio dialettofono più importante della serie, Montalbano di solito si adatta al suo dialetto. Montalbano e Adelina hanno un rapporto gerarchico, ma di confidenza, come dimostrano i vocativi *Adelì* – *dutturi* (oltre al *vossia*). Proprio questa confidenza, potrebbe spiegare la scelta del dialetto di Montalbano quando si rivolge alla cameriera.⁷⁸⁵ Infine, Montalbano ricorre al dialetto anche in alcune situazioni particolari come un'espressione di emotività e risorsa stilistica dotata di maggior potere espressivo.⁷⁸⁶ Nel seguente esempio sta comunicando con un bambino tunisino che ha perso la madre, esperienza che accomuna i due:

- (150) «Iu persi a me matri ch'era macari cchiù nicu di tia» esordì. E iniziarono a parlare, il commissario in siciliano e François in arabo, capendosi perfettamente. Gli confidò cose che mai aveva detto a nessuno, manco a Livia. (CLM96: 155)

L'esempio contiene inoltre un'osservazione metalinguistica sull'impossibilità di condividere certe cose con la fidanzata Livia, la cui ostilità nei confronti del dialetto siciliano è spesso oggetto di commenti metalinguistici (v. § 6.4.).

6.3.2 IL MISTILINGUISMO

Il caratteristico idioletto di Camilleri, fatto del mistilinguismo italiano-dialetto, è stato oggetto di numerosi studi. Nelle analisi lessicali sono stati rilevati due fenomeni opposti, l'italianizzazione del dialetto e la dialettizzazione (soprattutto fonetica) dell'italiano.⁷⁸⁷ Queste riguardano la voce narrante, perché la particolarità dell'operazione linguistica di Camilleri riguarda proprio la quantità del dialetto nella narrazione, la voce del tragediatore,⁷⁸⁸ e il fatto che ci sia stato un progressivo aumento lungo la produzione dell'autore.⁷⁸⁹ Occorre ricordare ancora il glossario che l'autore allegò su richiesta dell'editore Livio Garzanti al suo romanzo storico *Un filo di fumo* nel 1980 (CFF97, v. § 1), contenente 141 voci tra lessemi singoli,

⁷⁸⁵ Per es. GPR04: 99-100. Contribuisce senz'altro anche l'argomento gastronomico, spesso oggetto dei dialoghi tra Montalbano e Adelina, che risulta strettamente collegato al dialetto (v. § 5.1.1.).

⁷⁸⁶ Santulli (2010: 41). Sul repertorio di Montalbano v. anche Cerrato (2012: 93-99).

⁷⁸⁷ Per ultimo Castiglione (2014b) e Sottile (2016) con la relativa bibliografia. Un caso a parte è il linguaggio maccheronico di Catarella che ha una funzione ludica, per es. Santulli (2010: 187-210).

⁷⁸⁸ La Fauci (2001, 2003).

⁷⁸⁹ Matt (2014: 191-194). Un modo per rendersene conto è paragonare gli *incipit* dei romanzi che descrivono quasi tutti la scena del risveglio mattutino del protagonista Montalbano (Ala-Risku 2007).

polirematiche, frasi e proverbi. Sembra rilevante, che quando venne ripubblicato, per l'autore il glossario sia diventato superfluo nell'arco di tempo dalla prima edizione del 1980 al 1997.⁷⁹⁰ Non a caso, in quegli anni sono usciti i primi quattro romanzi del ciclo di Montalbano, costellati da ripetute traduzioni interne, che hanno avuto un successo commerciale senza precedenti. La storia di questo elemento peritestuale è da considerare un simbolo di quella che sarebbe diventata l'operazione linguistica di Camilleri.

È interessante paragonare il percorso camilleriano a quello che possiamo osservare nelle opere di Longo. In tutti e tre testi qui analizzati, non c'è una netta differenza tra la lingua dei personaggi e quella della voce narrante in prima persona. Invece, la quantità del dialetto cambia in modo vistoso da un'opera all'altra. In LADo3 la marcatezza diatopica nel dialogo si limita a poche inserzioni, ai vocativi apocopati (§ 6.1.2.) e all'uso del verbo *tenere* 'avere', anch'esso una caratteristica più generalmente meridionale. Invece, in LDIO7 la quantità del dialetto è cospicua sia nella voce narrante sia in bocca ai personaggi. Anzi, spesso questa divisione è resa meno chiara in più occasioni l'inserimento degli intertesti lirici come voci fuori campo (§ 5.2.1.). I vocativi apocopati e il verbo *tenere* rimangono nel repertorio, insieme a frequenti elementi extrafrasali (§ 6.2.1.), a cui si aggiungono altri elementi facilmente comprensibili, in quanto appartenenti a «quella vulgata napoletana che è nota alla maggioranza degli italiani».⁷⁹¹

Tra i dieci racconti del LDIO7, il dialetto è maggiormente presente nell'ultimo (già citato in § 5.3.3.), che racconta le bravate di tre teppisti:

(151) Io, Panzarotto e Rolèx.

Assettati 'ngopp'a 'stu muretto senza fà niente. Senza tenè voglia 'e niente. Senza aspettà a nisciuno. E senza nisciuno ca t'aspetta.

«Uè, 'uagliò, ce 'o magnammo 'n atu panino?».

«Panzarò, ma che t'hanno sfunnato ca tieni sempe famme?» ho detto.

«Io mi sfondo a soreta» ha risposto.

«Si nun l'hanno già sfunnata» ha detto Rolèx.

«Lasciammo perdere 'e sore» ho detto.

«Pecché, t' 'a vuò fà tu?» ha detto Panzarotto.

«E pure si m' 'a vulesse fà, a te che te ne fotte?».

«Niente, Reibàn, niente, stevo pazzianno».

«E pazzea co' chella cessa 'e mammeta» ho detto.

Panzarotto è restato zitto un momento a inciarmare con la piastrina. Poi ha detto:

«Mò vaco a piglià 'o panino. Vulite quaccosa?».

«Portaci doie birre» ha detto Rolèx.

Panzarotto è entrato dentro al pub. Io e Rolèx siamo rimasti seduti sopra al muretto.

(LDIO7: 129)

⁷⁹⁰ «Nel 1980 Livio Garzanti volle pubblicare questo mio romanzo risolvendo le perplessità di alcuni suoi eminenti collaboratori. Mi domandò però, quasi a guardarsi le spalle, un glossario. Comprendendo le sue taciute ragioni, principiai a compilarlo di malavoglia; poi, a poco a poco ci pigliai gusto e me la scialai. Il romanzo viene ora ristampato a distanza di diciassette anni e il glossario, nel frattempo, è diventato superfluo. Se, d'accordo con Elvira Sellerio, lo ripubblichiamo è perché la cosa sottilmente ci diverte.» (CFF97: introduzione al glossario alla fine del libro)

⁷⁹¹ Dardano (2010: 14). In Longo, i personaggi dialettali tutto tondo sono quelli marginali: «Da fuori al basso è arrivata la voce di Totonno che quando passa si sente per tutto il vicolo. "o pesce, 'o pesce ca se move ancora. Tengo o pesce cchiù bello r' 'o munno. Signurì, accattàteve 'o pesce 'e Totonno.» (LDIO7: 63)

Alla forte impronta orale del dialogo contribuiscono anche gli aspetti tipografici (l'apostrofo per le mancanti consonanti iniziali) e la stessa struttura del dialogo informale, che prevede le frequenti riprese delle battute precedenti. Talvolta, se ne fosse bisogno, questo accade anche a beneficio del lettore, come la ripetizione del possessivo enclitico posposto con i termini di parentela, diatopicamente marcato, *soreta* – *sore* (e poi a continuare con *mammeta*). Anche la voce narrante ha il suo ruolo nel garantire la comprensione: da una traduzione intratestuale essa scivola verso una reiterazione non marcata nella composizione del racconto, per esempio «*assettati 'ngopp'a 'stu muretto* – siamo rimasti seduti sopra al muretto».

Nell'ultimo romanzo LCG11 che i vari livelli testuali si confondono ulteriormente: la lingua del narratore corrisponde a quella dei personaggi, anche se questa volta si tratta di una voce esterna. La lingua del romanzo è descritta come “sognata” dallo stesso autore nei ringraziamenti che chiudono il libro (v. § 1). La dimensione metalinguistica dell'operazione di Longo è rafforzata dal glossario contenente trenta vocaboli dialettali. Tuttavia, non si tratta di termini culturospecifici, bensì parole comuni, tra cui due terzi (venti vocaboli) sono verbi. Sono incluse anche parole che appaiono solo una volta nel testo, come *tuzzuliare* ‘bussare’, altre che si ripetono qualche volta, come *scetare* ‘svegliare’ (otto volte) e altre ancora che hanno frequenti occorrenze, come *tràsere* ‘entrare’ (una quarantina di volte). Si osservi il seguente esempio in cui moglie e marito, Rita e Giovanni, ricevono un ospite:

- (152) la campana batteva lu quinto tocco, ca quaccuno bussò a la porta de li Avagliani.
 «E mò chi vene?» facette Rita. [...] Bussaino ancora.
 «Giovà, scetate ca tuzzuliano».
 «E chi è?» dimannai lu marito ancora miezzo addurmuto.
 «Nun lo saccio. Vanci a vederi».
 Si susette da lu divano, s'infilò li scarpe e mentri bussavano pì la terza vota arapette la porta. E si truvai davanti la faccia mirdosa di Mino Calasetta [...] «Fammi tràsere, » dicette Calasetta «ca t'aggia parlà».
 Giovanni ci facette spazio e Calasetta trasette int'a lu tinello. (LCG11: 156)

Oltre a essere incluso nel glossario, il verbo *tuzzuliare* nell'unica occorrenza della battuta di Rita ‘Giovà, svegliati che bussano’ è preceduta ben due volte dal verbo bussare nella narrazione (sia nella sua forma italiana *bussò* sia in forma dialettalizzata *bussaino*). La forma verbale *scetate* è seguita da *miezzo addurmuto* che aiuta nell'interpretazione e infine *tràsere* è perfettamente comprensibile dal contesto. Possiamo solo ipotizzare le decisioni editoriali dietro la scelta di allegare il glossario al romanzo, ma ad ogni modo appare ridondante nell'insieme del testo. Semmai sembra un'ulteriore conferma della direzione metalinguistica dell'ultima fase della dialettalità dell'autore. L'italiano è assente mentre il dialetto misto campano pervade tutto il testo. Si osservi il dialogo tra la protagonista Caterina e la madre Rita:

- (153) «Mammà, vaco nu picca da Pina».
 Chesto Caterina lo disse ca nu quarto ancora e faceva li cinche. Lu sole steva nfocato. Calore da sfasciarsi.

«Allora vaco» ripetette Caterina. Era la prima vota ca ci mentiva a la matre. Ma era na bucia leggera. Ca nun pisava su la cuscienza. E ca la faceva sèntere chiù femmina. «Mè, vai. Ma non ti scordà che a li sei cumincia lu cuncierto de li pizzicari» dicette la matre. «E ci vedimo a la piazza, mammà». Pigghiai la bicicletta e s'avviò per annare da Pina. (LCG11: 15)

Il brano non contiene parole tradotte nel glossario, ma dopo un primo impatto fortemente dialettale il lettore riesce a stabilire le corrispondenze fonografiche che caratterizzano insieme la narrazione e il dialogo.

Diverso è il caso di Siti, le cui opere sono caratterizzate dallo sguardo esterno e distaccato del narratore-protagonista (pseudo)autobiografico che tiene ben distinti il livello della narrazione e quello dei dialoghi contenenti dialetto. Nel primo romanzo qui analizzato (SSN94) questa visione analitica e metalinguistica è spesso rivolta ai personaggi marginali provenienti da diverse aree dialettali: esempi di queste “caratterizzazioni linguistiche minime” sono analizzati in seguito (§ 6.3.4.). Invece, nel successivo STPo6 spiccano le citazioni e i dialoghi in modenese, dialetto nativo dell'autore (§ 6.3.3.). Il romanesco, a sua volta, è presente in minor misura nei romanzi precedenti,⁷⁹² ma diventa il dialetto protagonista in SICO8. Il romanesco appare soprattutto nel discorso diretto degli abitanti delle borgate, qui nel quasi monologo di Gianfranco sulla cocaina e sulla ex moglie con Marcello:⁷⁹³

- (154) Così Gianfranco racconta a Marcello, che è andato lì per la solita dose e che durante la lunga assenza s'è dovuto arrangiare con degli albanesi; «ma sei sempre te il mio datore preferito». Marcello sta per istinto dalla parte dei vincitori, ora che stringe il sacchettino tra le dita ha tutto il tempo per ascoltare Gianfranco, per alternare i suoi «te capisco» e «ma scherzi, oh?».
- «Sabrina l'ho mandata via, s'è fatta le sue valigie e è tornata dai suoi... soffrirà pure lei, nun dico de no, ma io nun la potevo più vedé qua, penso come che lei l'ha fatto apposta de portori 'na bambina morta... 'o so che nun è vero, mica so' scemo, ma nun me so' sentito ripagato... io me so' sacrificato pe' sette mesi, nun ho toccato n'altra donna e all'ultimo ecco er risultato... che lei manco m'è mai piaciuta tanto, se l'ho sposata è stato perché chiavevo dei buffi co' mi' socero, è stato lui che m'ha fatto decollà col bisnes, che ho potuto fà i primi investimenti... ma lei pure, affetto poco, pochissimo, in negozio era tutta caruccia coi clienti e a casa un grugno ... pe' faje fà er dovere suo certe volte l'ho dovuta pure menà.» Marcello ride, pensa di sfruttare l'intimità che si è creata per ottenere (come tante altre volte) la coca gratis; invece di tirar fuori i soldi comincia a sfilarsi i pantaloni, ma Gianfranco lo blocca: «Si ta' a vòì pippà a casa ma' a paghi, se no so' cambiate le regole, mo'». (SICO8: 17)

Paolo D'Achille osserva nel brano «il trapasso dalla lingua al dialetto e la presenza, anche all'interno della parte in dialetto, di forme italiane, come *altra* e non *artra*».⁷⁹⁴ Ancor più del napoletano di Longo, il romanesco di Siti

⁷⁹² Formano chiazze del romanesco, per es. la caratterizzazione minima di un militare romano ascoltato sul treno (SSN94: 473), storia della moglie del tassista (STPo6: 19), il discorso diretto dei culturisti (ivi: 220-221, 223, 234-235, 239) e altre citazioni di passaggio (ivi: 22, 80, 93, 216).

⁷⁹³ Il romanzo contiene un particolare tipo di elemento peritestuale: «Il libro si apre proprio con l'immagine stilizzata di una palazzina, ubicata in una immaginaria via Vermeer, collocata però in un municipio effettivamente esistente, il cosiddetto Municipio delle Torri, comprendente Tor Bella Monaca» (D'Achille 2012a: 124).

⁷⁹⁴ D'Achille (2012a: 128).

risulta comprensibile al lettore, in linea dell'uso reale che vede il dialetto della capitale continuamente mescolato con l'italiano.

Benché il romanesco si sia fortemente avvicinato all'italiano per motivi storici, e quindi la distanza linguistica delle varietà coinvolte in Siti sia ridotta, tuttavia i due livelli di testo – la narrazione e il discorso diretto – rimangono separati. Si osservi il seguente esempio in cui nell'osservazione del narratore su una coppia di borgatari, Flaminia e Bruno, viene inserito il resoconto della passione calcistica violenta di Bruno con le sue parole:

- (155) Flaminia telecomanda Bruno con gli occhi, su certi discorsi lo lascia libero e su altri lo frena [...]. Sul calcio, per esempio (anche se è per quello che Bruno si trova in libertà vigilata), lei non fa obiezioni, lo ascolta e basta. «Io so' da' a Roma, ci annavo co' mi' padre [...], l'iniziazione verso le sostanze stupefacenti ce l'ho avuta proprio allo stadio... spinelli vojo di, quelli ch'adesso devo pijà pe' uso curativo... ma le scariche d'adrenalina era la situazione che comunque se poteva venire a creà... lo scontro fisico con gli altri gruppi di ultras. [...] per me er sogno è de sbudellà un laziale, poi pure un napoletano, le forze dell'ordine so' un divertimento secondario ... adesso c'è stato una specie de sodalizio delle due tifoserie, si nun vonno che se menamo noi allora menamoje a loro, è così ch'è nata la caccia ar poliziotto, l'hanno voluta loro ... [...]

Flaminia lo blocca, non per prudenza ma per pudore; il calcio è cosa pubblica, è come parlare del tempo, mentre il lampo dei coltelli, gli spari, le abilità di scassinatore appartengono alla loro intimità. Lei lo ha salvato tantissime volte, s'è messa un giacchetto di jeans sotto la maglia e ha finto di essere gravida: stavano in un locale, era scoppiata una rissa ed era arrivata la polizia; ai piedi di Bruno avevano trovato una lama di venti centimetri, se lei non interveniva (aveva la coda di cavallo, l'aspetto giovane e ingenuo allora) dicendo commissario noi non c'entriamo, «sono io che sono voluta entrare perché avevo una voglia improvvisa di gelato alle fragole, lui deve accompagnarmi domani agli esercizi di respirazione, sia comprensivo»... vattene affanculo pisché, vattene co' tu' moje, e così la fece franca. (SIC08: 84-86)

Flaminia e Bruno rappresentano entrambe la borgata, ma nella citazione Flaminia si esprime in italiano standard, presumibilmente per convincere i poliziotti a lasciarli andare. Interessante è inoltre, che la citazione dialettale finale è da attribuire con tutta la probabilità al commissario: il romanesco appare occasionalmente anche in bocca ai personaggi esterni alla borgata.

6.4 (AUTO)BIOGRAFIE LINGUISTICHE

Come dimostrano gli esempi precedentemente analizzati (§ 5.3.), gli autori del *corpus* includono nelle loro opere plurilingui frequentemente riflessioni che potrebbero definirsi “metasociolinguistiche”. Elementi dialettali e alloglotti nei testi sono accompagnati da osservazioni dettagliate sull'uso linguistico collettivo. Sono esemplificate dalla dialettofonia esclusiva degli emigranti italiani in Sud America (PQDo2) e dei soldati sardi durante la prima guerra mondiale (FMVo6), dal contatto tra lingue e dialetti nella lingua franca (MRD98), dalla travagliata alfabetizzazione dei ceti popolari (PCO93) e dalla variazione interna dell'area dialettale sarda e siciliana (NPA09, CCT96). Altri commenti pongono l'attenzione sulla competenza individuale dei personaggi, per esempio riguardo all'italianizzazione come

riscatto sociale (NVS06), all'acquisizione del dialetto come inserimento nella comunità (NPA09) o, viceversa, alla mancata dialettofonia valorizzata negativamente (LDI07, AMB96) e, infine, alla natura ibrida dell'identità linguistica di un parlante (SIC09). Inoltre, i commenti metalinguistici sul modo di esprimersi dei personaggi anche in assenza di elementi linguistici concreti aumentano il grado di dialettalità implicita di un'opera (AFB91). In seguito, saranno esaminati i casi in cui gli autori usano la metalingua come strumento per tracciare la biografia linguistica di un personaggio, attraverso la voce narrante o quella degli stessi personaggi. L'identità linguistica non è presentata solo come modo di caratterizzarli, ma anche come aspetto fondamentale nella composizione dell'opera nella sua totalità.⁷⁹⁵

6.4.1 IDENTITÀ LINGUISTICHE MISTE

Nel caso delle storie di emigrazione italiana di Pariani, gli intertesti lirici e paremiologici dialettali sono frequentemente usati per rispecchiare processi sociolinguistici collettivi (§ 5.2.-5.3.). Tuttavia, i vari gradi del contatto linguistico e le fasi del *language shift* sono, in ultima istanza, composte di biografie linguistiche individuali. In PQD02 essi sono rappresentati in sedici capitoli da altrettante protagoniste: con loro si attraversa un secolo di storia che vede intrecciarsi i destini delle donne nate in Lombardia, alcune delle quali sono rimaste in Italia e altre emigrate, e di quelle nate in Argentina di discendenza italiana di vario grado.⁷⁹⁶ Chiude il cerchio e forma una sorta di cornice narrativa l'incontro tra l'anziana nonna Venturina Majna e sua nipote Corazón Bellati. Venturina è nata nel 1892 in Lombardia e là è rimasta nonostante avesse visto emigrare prima il padre – che in Argentina ha messo su un'altra famiglia abbandonando la moglie e le figlie rimaste in Italia – e successivamente i due figli negli anni 1940. Corazón, che assume la voce narrante nella cornice, è la figlia di uno dei due. Nata e cresciuta in Argentina, cerca rifugio nel paese dei nonni dopo l'uccisione del marito durante la dittatura negli anni 1970. In Lombardia incontra per la prima volta sua nonna, che le racconta la storia familiare di partenze e abbandoni:

- (156) «Non so se parlo chiaro. Intende? Voglio dire: intendi quello che dico? Ché io parlo un po' dialetto, ne'...»

Forse le sfugge il senso di qualche parola, ma complessivamente Corazón comprende benissimo le parole della vecchia; perché, come tutti coloro che son nati in Argentina, la sa lunga sia sulla nostalgia sia sui sotterfugi a cui questo sentimento costringe; tra l'altro, se è arrivata qui, è proprio perché ha bisogno di tornare indietro, ché il suo viaggio è una fuga nel passato. L'ultimo rifugio per i perseguitati è la lingua materna, le ha scritto una volta sua cugina Teresa, nella dedica di un libro di poesie che le aveva regalato per il suo compleanno. E questa cascina nella valle del Ticino è la terra

⁷⁹⁵ Sull'autobiografia linguistica dei parlanti reali, v. D'Agostino (2007).

⁷⁹⁶ Con Paone (2010: 176): «Il romanzo si costruisce attraverso il rimando continuo di un racconto all'altro di ognuna delle sedici prtagoniste-narratrici appartenenti a sei famiglie che si intrecciano fra loro lungo un secolo, le famiglie Majna, Cerutti, Colombo, Caretta, Bellati e Roveda.» Come aiuto al lettore, l'autrice offre all'apertura del romanzo un elenco peritestiuale con i dati anagrafici dei personaggi (anno di nascita e di morte, quello dell'emigrazione e nomi dei coniugi) (PQD02: 9-11).

Nel brano citato l'anziana vuole assicurarsi della comprensione da parte della nipote, appena conosciuta, con una domanda esplicitamente metalinguistica. Essa a sua volta fa scattare nella narratrice una riflessione sul ruolo della lingua materna. Gli elementi diatopicamente connotati concreti nella battuta si limitano al intercalare piemontese-lombardo *ne'* (v. § 6.2.1.). Tuttavia nel testo, è preceduta da un lungo racconto che contiene numerosi dialettismi (soprattutto i termini di parentela *memà* e *mepà*) e alcune citazioni interfrasali. Corazón dichiara (a se stessa) la sua competenza almeno passiva nel dialetto ereditata dal padre e dal nonno paterno.

Il romanzo di Pariani descrive i gradi di mantenimento e la perdita linguistica nelle diverse generazioni di emigrati, processi che rispecchiano quelli reali attestati negli studi sociolinguistici.⁷⁹⁷ C'è uno scarto tra chi ha vissuto in prima persona l'emigrazione e coloro che hanno formato la loro identità linguistica ormai nel nuovo ambiente. Questa differenza viene descritta nel seguente esempio nell'ottica di Mafalda Cerutti, emigrata dalla Lombardia in Argentina nel 1947 all'età di 15 anni, insieme ai genitori e fratelli più piccoli Paolo, Clara e Antonietta:

- (157) Per il Paolo, la Clara e l'Antonietta era più facile: loro erano piccoli, non si rendevano conto di quello che era successo. Anche se Paolo forse qualcosa intuiva, a volte era un po' malinconico: chiaro che non si possono nascondere certe cose quando si vive in pochi metri quadri... Comunque era un ragazzino, si era già abituato al nuovo ambiente, come del resto le bambine: parlavano spagnolo meglio del dialetto. Avrebbero dimenticato, perché non avevano fatto in tempo a affezionarsi all'Italia. Mafalda, invece, il suo paese ce l'aveva nel cuore, anche se la casa era una miseria e la terra una brancata di pietre; ma almeno, laggiù, sopra il lago d'Orta, gli anni duravano di più, procedendo dritti un giorno dopo l'altro, non scorrevano in un vortice così veloce come adesso. In questo paese estraneo Mafalda si sentiva insicura, spogliata di una identità che fin da piccola aveva creduto inalienabilmente sua. (PQD02: 168-169)

Mafalda è rimasta traumatizzata dal distacco dal paese natio e dalla prepotenza del padre che ha deciso di portare via la famiglia dall'Italia nonostante le proteste della madre. Il suo spaesamento in Argentina aumenta a causa dei problemi familiari e dei disagi della povertà. Nell'equilibrio precario tra le due culture, lei sente di non poter condividere la sua nostalgia di casa nemmeno con i fratelli, troppo piccoli per ricordarsi dell'accaduto. Una componente importantissima nell'attaccamento alle origini per lei è il dialetto, che i fratelli invece inevitabilmente perderanno a favore dello spagnolo, simbolo dell'integrazione nella nuova comunità. L'unica persona con cui Mafalda può sfogarsi è sua cugina Teresa, che dell'Italia ha solo l'immagine tramandata dalla nonna Catterina:

- (158) Sua cugina Teresa a volte la trascinava con sé a passeggiare per il parque di Palermo. Aveva mille curiosità sull'Italia e le piaceva ascoltarla raccontare della guerra, dei rastrellamenti dei tedeschi, dei partigiani alla macchia. Non era mai stanca di sentirla

⁷⁹⁷ Per es. Haller (1997), cfr. § 5.3.

parlare in dialetto: le diceva che solo sua nonna Catterina sapeva usare quelle cadenze-lì. (PQD02: 169)

Come nel caso dell'intercalare *ne'* (sopra), anche qui la dialettalità concreta è molto limitata. Non è chiaro se l'uso del trattino in *cadenze-lì* serve a creare un effetto dialettale o più generalmente orale (v. § 4.3.). Quello che per Mafalda è un trauma vissuto in prima persona, per Teresa è ormai diventata un'eredità familiare allo stesso tempo affascinante e distante. Dal commento metalinguistico si deduce che la competenza attiva nel dialetto sta affievolendo nel passaggio dalla prima alla seconda generazione.

Nel romanzo coloro che fisicamente si muovono per primi da un paese all'altro raggiungono una competenza tutt'al più lacunosa dello spagnolo. Pariani si riferisce a questo processo a più riprese, come qui nei ricordi di Maria Roveda, madre di Teresa, sul proprio padre Luigi (*Luis* per la figlia nata in Argentina), immigrato di prima generazione:

- (159) Suo padre Luis invece rideva, dicendo nel suo castellano sgangherato: «A l'é proprio verdad». [...] Ché, quando noi eravamo piccoli, la sera dopo cena gli uomini si sedevano sulla panca nel patio del conventillo, masticando 'na presa di tabacco, e si raccontavano vicendevolmente, mezzo in dialetto mezzo in spagnolo, i motivi che avevano spinto ciascuno di loro a venir via dall'Italia. (PQD02: 88-89)

Ancora una volta il mistilinguismo è reso con elementi minimi sia nella citazione trilingue di Luis sia nella narrazione seguente (articoli dialettali, singoli elementi lessicali spagnoli), ma la dialettalità è accentuata dalla metalingua. Alle soglie del Duemila, Corazón si è ormai stabilita in Italia, e i commenti riguardano al contrario lo sforzo di imparare l'italiano:

- (160) Adesso che ha passato gli ultimi ventidue anni nella Cascina Malpensata da cui sono partiti i primi emigranti della sua famiglia, il luogo da dove tutto è cominciato: adesso che ha sperimentato sulla propria pelle cosa si prova a vivere in una terra dove non si è nati, parlando un'altra lingua con un accento mai perfetto, quasi fosse un marchio di diversità: come se, invece di appartenere a due paesi non si appartenesse a nessuno. Confondendo uno y otro. (PQD02: 291)

Il discorso metalinguistico termina con un riassunto o un giudizio finale in spagnolo, quasi per voler sottolineare l'attaccamento viscerale alla lingua materna. La condizione ambivalente di Corazón, discendente di emigrati e a sua volta emigrata di ritorno, è rappresentata da un passaggio intrafrasale dall'italiano 'confondendo' attraverso un elemento condiviso 'uno'/*uno* allo spagnolo *y otro*. Lo status "fra" (*in-between*) è il tema portante dell'opera.⁷⁹⁸

6.4.2 IDENTITÀ LINGUISTICHE RISCOPERTE

Si è già visto come in GDI05 la protagonista di Grasso, al momento di lasciare la sua isola natia per emigrare in continente, abbia scelto di cambiare il suo nome da *Memi* (< Domenica) a *Ciane* per cancellare ogni connotazione

⁷⁹⁸ Cfr. Montini (2014b).

regionale della sua identità (§ 6.1.). Tanti anni dopo, Ciane torna in Sicilia e decide di riadottare il suo prenome di nascita: questa decisione si colloca all'interno di una metamorfosi più profonda, rispecchiata nel ritrovamento del dialetto. Il momento culminante di questa trasformazione è segnata dalla nenia dialettale (*vola vola taddarita*, discussa in § 5.2.1.), da lei cantata «con una calata siciliana che non lasciava dubbi sulla sua nascita».799

La riscoperta identitaria di Ciane/Memi procede nel romanzo in parallelo con un'altra biografia linguistica, quella di Giovanni Luzi, l'ex-primario toscano della protagonista-narratrice. Luzi, ignaro delle origini siciliane di Ciane/Memi, si meraviglia della decisione di lei di lasciare l'ospedale milanese, dove lavorano insieme, per presentarsi a un concorso in Sicilia (in un paese che rimane senza nome nel romanzo):

- (161) «Lasci una divisione come questa? vai in un Ospedale senza storia, in un Paese **** che non conosci, solo un nome sulla cartina geografica... cazzo dimmi, Ciane, se ti sei bevuta il cervello anche tu? lo so che noi, soprattutto noi psichiatri, siamo fuori di testa né in cielo né in terra... guarda me... se non sono matto io...»
Era nato nel Mugello Luzi, ma per lungo esilio la sua *c* aveva perso ogni aspirazione e, ormai, non per premeditazione linguistica, solo per assuefazione, diceva *cazzo* come tutti, con una *c* chiusa gutturale mentre io avevo fatto in tempo, appena arrivata nella sua divisione di Psichiatria, a sentirgli dire *hazzo* nelle sue infiammate diatribe da comunista sempre più virtuale.” (GDI05: 61-62)

L'autrice commenta la lingua di Luzi attraverso la voce della protagonista-narratrice. Gli anni passati fuori dalla Toscana hanno cancellato la marcata aspirazione toscana del primario: il processo esemplificato dall'imprecazione *cazzo-hazzo* diventa oggetto di riflessioni metalinguistiche.

Ormai ristabilitasi in Sicilia, lei continua a commentare il successivo riaffiorare della gorgia di Luzi, che riappare nel momento in cui anche l'ex primario è tornato nella sua terra natia, in quanto prossimo alla morte:

- (162) «Se avessi avuto pazienza... hanno già bandito il concorso per sostituirmi... ho fregato l'infarto, Ciane, ma non ho fregato il cancro, due o tre mesi ancora, cancro al peritoneo ma non farla lunga, e dimmi piuttosto delle tue stronzate laggiù... hazzo.»
Luzi è tornato sei mesi fa nella cascina dov'era nato nel Mugello, dopo un'inutile chemioterapia. Aspetta di morire tra tacchini e piccioni, poco più in là d'un vecchio mulino ad acqua, che non macina più nulla, restaurato per attrazione turistica dall'Azienda di soggiorno. «Questi hoglioni trasformano tutto in lunapark...» mi ha detto al telefono simulando la rabbia di chi può ancora incazzarsi, di chi non può essere moribondo se si incazza.
«Ce ne siamo andati io e te, stronzi tutt'e due Ciane... io sei mesi dopo di te per un fottuto cancro al peritoneo... hazzo, ma tu? Tu?! perché te ne sei andata tu?» La sua *c* è ridiventata quella d'un tempo, ha ripreso il suo sciàto. Al di là d'ogni armatura, ogni uomo resta com'è nato, penso, identico alla natività, e in fondo morire è quasi nascere, una foce più che un estuario della vita. (GDI05: 83-84)

La gorgia riemersa di Luzi viene presentato come un segno dell'abbandono delle difese costruite durante tanti anni, del ritorno alle origini e del ritrovamento di un vigore ancestrale. Nonostante la vicinanza della morte, e proprio per questa, ha ripreso fiato (*sciàto*). Infatti, benché abbia cercato di

⁷⁹⁹ GDI05: 204.

nascondere con cura la sua sicilianità, e ci sia riuscita tanto da occultarla anche agli occhi del suo ex-primario,⁸⁰⁰ anche il dialetto siciliano della protagonista inizia a riemergere. Il ritorno all'isola espone Ciane/Memi al richiamo del dialetto, cosa che non passa inosservato al suo interlocutore:

- (163) So ogni volta che può essere l'ultima, ma è tale mùtica la mia emotività, che non dico a Giovanni mai nulla di diverso. Anche i toni sono medesimi a quelli di prima, professionali, senza scursùni né sbauttamènti, controllati. O forse è proprio invalidità di cuore, la mia. Un oblio d'affetti che non ho tenuto d'occhio ed è già eclissi. Non sento dolore che muzzichi la carne, mentre di ragione soffro ancora, ma è luogo d'artefizi finì la Ragione, mi dico.

A stanarmi solo l'inflessione siciliana, la calata dialettale, a cui m'abbandono lèna e lasciva, di giorno in giorno, senza opporre resistenza, con malcelata complicità. «Che fai, Ciane? Ora parli pure da siciliana? Senti la *erre* come rintrona hazzo...» mi dice Luzi, mentre l'aspirazione della sua *c*, già asmatica nell'ingorgo del fiato, lo vuole in partenza dalla sua stazione, pronto e puntuale, per una volta, all'arrivo del suo treno. (GDI05: 85)

Il rifiuto dell'identità siciliana e della pronuncia dialettale che la riflette è associato qui alla professionalità, all'autocontrollo e alla mancanza di emozioni. Però il dialetto sta riemergendo nel repertorio di Ciane/Memi e ne sono prova le inserzioni dialettali – non corsivate né glossate – sempre più frequenti nel suo discorso interno.⁸⁰¹

Il dialetto nativo si riappropria sia di Ciane/Memi sia di Luzi, anche se per motivi diversi. Lei sta rinascendo, mentre lui sta morendo, lei ha rifiutato la sua origine in modo consapevole, lui più per abitudine di livellamento.⁸⁰² Ciane ha rinnegato la sua sicilianità per tanti anni, ma ora si abbandona alla pronuncia regionale. Con perizia linguistica Grasso descrive i “fotogrammi linguistici”, le caratteristiche fonetiche siciliane: l'apertura delle vocali, la geminazione o la retroflessione consonantica (pronuncia cacuminale):

- (164) È vero, non mi oppongo, non caccio col forcone la natura che rinnova i suoi assalti, più giovine e impudente che mai. Così la mia pronuncia si infetta, le vocali si dilatano, le labiali esplodono, le liquide *erre elle* grattano proprio come la marcia indietro ai miei esami di guida, falliti e superati. Non mi oppongo cedo m'abbandono all'Isola che lampia anche per fotogrammi linguistici, che trova in me il suo naturale terreno di coltura. Per definire chi sono, Memi o Ciane, mezza Memi e mezza Ciane, né l'una né l'altra, ceneri d'entrambe, scarto e appendice, ho bisogno di parole di suoni di mute e liquide, di sorde e di sonore che muzzicano l'anima, vascelli veloci per gli abissi del mio mutilato cuore.

Sillabe che, per mitologia o mitografia di labiali dentali gutturali *bbru ddru gghiu ddra*, scavino gallerie, correnti d'emozione più che d'orecchio, che mi diano un ordine o un miracolo *addrùma, Memi addrùma*. E stupire e obbedire e accendere

⁸⁰⁰ «Giovanni, come argomento forte di convincimento, aveva assunto la mia natività continentale, l'assoluta esclusione della mia isolanità “non ci sei mica nata in Sicilia tu...”» (GDI05: 64)

⁸⁰¹ *Mùtica* 'laconica' è una neoformazione, *scursuni* 'serpenti', ma anche 'brividi serpentine', (Castiglione 2009: 67, 43), *sbauttamènti* 'spaventati, esitazioni', *muzzichi* 'morda, morsi' (Moroldo 2010). *Lèna* 'arrendevole, cedevole', invece è «arcaismo italiano, con valore avverbale» (Castiglione 2009: 79, n160). Si noti l'uso ridondante dell'accento, «indicatore metatestuale di marca dialettale», usato da Grasso «con criterio irregolare» (Castiglione 2009: 53 n53, 60). Cfr. § 4.3.

⁸⁰² «La mia nevrosi e il suo cancro si riappropriano della natività in modo medesimo, con medesimo diritto, quello di chi, in punto di morire, lui, o di resurrezione, io, non ha più remore né limiti, non patisce divieti né rinunce, e ritiene un diritto armarsi di pensieri per anni rinnegati, obliati per prudenza o convenzione.» (Grasso 2005: 84)

dentro me lampi di luce solo con lieve colpo sull'interruttore della paura che chiamo Incerto, e vederla, come la fantasia del lazzaretto vede la Madonna a Lourdes, la mia luminaria di luci, il mio *castiddu di focu*. (GDI05: 85-86)

Come si vede anche negli esempi precedenti, Grasso non usa il corsivo per segnalare sistematicamente tutti gli elementi dialettali, bensì la resa dei suoni dialettali. Inoltre sopra segnala una sorta di citazione anonima e un termine culturospecifico.⁸⁰³ Ciane sta diventando, o meglio tornando, Memi e per definire la sua duplice identità necessita dei suoni del dialetto, che però hanno connotazioni contrastanti: “naturale terreno di coltura” e “correnti d'emozioni”, ma anche la pronuncia che “si infetta” e i suoni che “grattano”. La ricerca identitaria conflittuale della protagonista si riflette nel dialetto. Per Grasso il dialetto è una via binaria alla sicilianità. Da una parte, l'abbandonarsi alla pronuncia dialettale è un requisito per sentirsi una vera siciliana, per completare l'identità non più divisa, ma tutta Memi. Dall'altra parte, il ritorno in Sicilia della protagonista non sarebbe stato possibile, se non sotto le vesti di una continentale, una straniera:

(165) Ora poteva gridarlo ch'era Memi Memi Memi, sia pure nel sussurro d'una nenia antica, ora poteva raddoppiarle triplicarle quadruplicarle *dd ddd dddd* le dentali come facevano i veri siciliani. (GDI05: 204)

(166) La mia apogrifa identità di forastiera, venivo da un ospedale di Milano, mi garantiva il lasciapassare, una sorta di malleveria in virtù della quale potevo tuffarmi nel marasma isolano [...]. Con la mia maschera da continentale e una pronuncia asciutta, senza *erre* rutilanti né geminazioni consonantiche, facilmente riconoscibili, del tipo *colleggio*, o senza quel passato remoto *stiedi* per *stetti* ch'era una specie di teratoma della coniugazione sicula, potevo avvicinare feroci leviatani affamati senza restarne divorata. (GDI05: 90)

La protagonista si avvicina ai suoi compaesani di nascita protetta dalla sua maschera di *forastiera*. Grasso si medesima nella narratrice-protagonista e descrive la metamorfosi identitaria attraverso il dialetto siciliano, che da strumento espressivo diventa l'elemento tematico del racconto. Castiglione descrive il dialetto di Memi nella duplice chiave come stigma e liberazione.⁸⁰⁴ Il suo recupero va visto come un rimpatrio che riscatta l'identità linguistica repressa e la rinuncia alla lingua materna. Nel romanzo GDI05

la rete delle percezioni metalinguistiche repertoriali viene esplicitata costantemente e la lingua diventa, come la Sicilia, un bene da cui difendersi e, infine, da difendere.

Marina Castiglione (2009: 259)

L'attenzione metalinguistica del romanzo di Grasso è esplicitata ancora da un lungo commento che riguarda la parola chiave dialettale *disìo*, scelta come titolo al romanzo. Dichiarando la dialettalità della parola, la narratrice-

⁸⁰³ *Addrumari* 'accendere', *castiddu di focu* 'castello di fuoco, macchina pirotecnica', collegato alle festività religiose (Moroldo 2010).

⁸⁰⁴ Per un'analisi più dettagliata della lingua del romanzo v. Castiglione (2009: 247-76).

protagonista ne descrive l'intraducibilità e la maggiore espressività. La descrizione contiene diversi vocaboli siciliani, evidenziati dall'uso dell'accento (spesso ridondante), come *ammòla*, *tagghiènti*, *turcìgghio*, *ddraunàra*, ai quali si aggiunge il sicilianismo *marranzano* 'scacciapensieri' (in forma italianizzata e ormai di diffusione nazionale):⁸⁰⁵

- (167) Disio era altro che una parola in dialetto, intraducibile con *desiderio voglia*, come recitava qualsiasi vocabolario siciliano, ritenendone legittimamente soddisfatto il significato, che invece restava quasi esorcizzato, evocato solo dal sibilo della consonante *ssss* che penetrava le carni come un coltello che ammòla la sua lama sorda e la fa fina, finafina, tagghiènti. Era un marranzano per l'anima, disio, un'invisibile viscera del suo turcìgghio, una ddraunàra nel feudo selvaggio del cuore che squetava e tramortiva. [...] Minimo il confine ove il disio accampava, un millimetro in qua, o in là, e disio era altro, nostalgia rimpianto ricordo, ma non disio. (GDI05: 143)

Da uno strumento espressivo la lingua diventa oggetto di narrazione: in GDI05 il dialetto di Grasso da narrativo-connotativo diventa poetico-connotativo.⁸⁰⁶ L'autrice descrive le molteplici sfumature semantiche della parola *disio* e la sua fondamentale intraducibilità, nonostante i vari sinonimi 'desiderio', 'voglia', 'nostalgia', 'rimpianto', 'ricordo' avanzati. Però, il dialetto rappresentato da *disio* non può essere tradotto, in quanto si tratta di una lingua viscerale, il cui vero significato può essere capito solo da pochi eletti.

6.4.3 CONTRASTI LINGUISTICI INTERPERSONALI

La motivazione compositiva del plurilinguismo letterario (v. § 2.2.) assume spesso la forma del contrasto, o perfino conflitto, tra due personaggi che si esprimono in varietà linguistiche diverse. Le scelte linguistiche dei personaggi possono essere coinvolte nei rapporti più intimi o nei momenti culminanti della trama. Sono funzionali al procedere degli eventi e vengono esplicitate dalla voce narrante o dagli stessi personaggi.

I dialoghi tra il *carbunè* genovese Paride (v. § 5.1.2.) e suo figlio Giacomino in MRD98 esemplificano questi contrasti. Il seguente brano non solo include una ricca varietà di forme di commutazione di codice e mistilinguismo, ma diventa anche oggetto di ripetuti commenti che segnalano i passaggi dall'italiano al dialetto e viceversa. La necessità di marcare la scelta linguistica è dovuta sia agli interlocutori sia all'argomento trattato. Nel contesto portuale Paride si esprime in dialetto, per esempio con l'amico Giaguaro,⁸⁰⁷ mentre la competenza dialettale del figlio appare più limitata. Qui Paride vuole assicurarsi di essere capito, perché si tratta di

⁸⁰⁵ Castiglione (2009: 34). Il contesto e la vicinanza all'italiano rendono comprensibili *ammòla* e *tagghiènti*: alla "lama sorda" si contrappone quella "finafina", diventata cioè 'tagliente' 'affilando'. Invece, *ddraunàra* e *turcìgghio* appaiono più ostici, ma il primo vocabolo è una delle parole chiave della produzione grassiana, presente anche nel titolo di una raccolta di racconti dell'autrice *Nebbie di ddraunàra* (1997) dal significato 'tempesta (marina)' e più generalmente 'vessazione della natura'. La parola italiana 'tormento' invece traduce *turcìgghio* (Castiglione 2009: 28, Moroldo 2010).

⁸⁰⁶ Castiglione (2009: 258).

⁸⁰⁷ Per es. MRD98: 207-208.

dare l'addio sbrigativo al figlio su una barca, prima di dover fuggire ai nazifascisti per aver sabotato le mine tedesche con la sua banda ribelle:

- (168) Doveva farlo in fretta di parlargli, perché con la pratica che aveva suo figlio con la vela latina ci voleva poco ad arrivare a Voltri, e a Voltri non gli avrebbe potuto dire più niente, neanche fissare un appuntamento, ma solo darsela a gambe di fretta. [...]
“Stamme a senti Minu.”
“Cos’è successo puè?”
“Ora noi due se parlemmu in po’ in italiano ti veù?”
“Certo puè.”
“Cosci a vaggù ciù cianin e ti mi capisci meegio. Vedi Mino, io e i compagni laggiù non è che andiamo a pescare solo pesci... La questione è che non si può vivere con un gancio piantato nella schiena. Mi capisci Minu? Sì che ti mi capisci. Lo sai anche te cos’è la guerra. La guerra ci sta portando via tutto: il pane e il cervello. Mi capisci?”
“Sì, puè.”
“Lì vedi Minu i tedeschi e i Salò quando passano: loro ci vivono di guerra. Si ingrassano di morti, Minu. Non lo so che cosa hanno nel cuore... no, non lo so. Ma io non sono una bestia, Mino, questo ce l’ho bello chiaro, non me la sento di vivere nel letame. Ma tu lo sai cosa vuol dire averci un onore, Minu?”
“Sì, puè, penso di sì.”
“Bravo Minu. Alua cosa te devu di a ti? Che ho sercou di piggiame in po’ d’unòr e de ciantarlo in to cù ai todischi e ai Salò. Te pà giusto, Minu? Ti o capisci se te u dico ‘n dialetto.”
“Sci, puè.”
“Sì, ma vedi, in questo preciso momento siamo noi a averlo preso in quel posto. Dobbiamo scappare, Minu. E te e tua madre dovete ripararvi in qualche modo. Fa quello che ti dice il Giaguaro, Mino, e vedrai che ci ritroveremo tra poco.”
“Duve ti vè, puè?”
“Nu lo so Minu, andremo in un posto sicuro dove non possono venirci a trovare. Stanotte aveimu faetto ‘n casin spettaculare, Minu; i saian tutti arrabià a morte.”
“Vegnu con ti, puè.”
“No, Minu, che nu ti vegni. Camme te posso spiegà, Minu?”
“Ma cosa faccio allora io?”
“Niente. Sta al sicuro e aspetta. E pensa a tua madre.”
“Ma l’è? Lei cosa ha fatto?”
“Niente, Minu. A muè a m’ha vosciù ben. E u basta e ghe n’è davanso.”
“E io, cos’ho fatto io?”
“Niente figgè. Ma, ti veddi? U basta anche quellu.” (MRD98: 208-210)

Il delicato argomento è introdotto dal padre con l’annuncio in lingua mista sulla scelta dell’italiano come lingua del discorso: «Ora noi due se *parlemmu in po’ in italiano ti veù?*» (con *code-mixing* intrafrasale, ma comprensibile dal contesto). Segue la parte informativa in italiano, con una richiesta di conferma «Mi capisci Minu?». Il contenuto viene rielaborato in dialetto (con *code-switching* interfrasale) con maggiore enfasi e coinvolgimento emotivo «*Alua cosa te devu di a ti?*». La comprensione del lettore regge sulla rete di alternanza di espressioni sinonimiche «averci un onore – *piggiame in po’ d’unòr*», «*ciantarlo in to cù ai todischi* – siamo noi a averlo preso in quel posto». Il padre vuole essere sicuto che il figlio abbia capito quanto detto in dialetto: «*Ti o capisci se te u dico ‘n dialetto?*». Il padre torna di nuovo all’italiano, mentre il figlio – dopo aver risposto finora con brevi frasi miste in cui spicca il vocativo dialettale – passa al dialetto «*Duve ti vè, puè?*». Paride continua il CS all’interno della stessa battuta o tra le battute, e chiude il discorso in dialetto, nuovamente su un aspetto emotivo (la moglie). Il figlio

invece sceglie definitivamente l'italiano, a eccezione di una reiterazione breve «l'é – lei». Il dialogo è un esempio di continui passaggi da una lingua all'altra e dei commenti metalinguistici messi in bocca agli stessi personaggi. Nel garantire la comprensione del figlio, Paride aiuta allo stesso tempo il lettore.

Si noti inoltre l'uso dei vocativi: nelle battute italiane di Giacomino il termine di parentela *puè* rivolto al padre rimane l'unico elemento dialettale. Il padre varia invece tra le due ipocoristiche *Mino* e *Minu*,⁸⁰⁸ come simbolo della continua alternanza tra l'italiano e il dialetto (ma *Minu* appare anche nelle battute in italiano), insieme al termine di parentela *figgè* dell'ultima battuta. Come per l'avvocato Bustianu in Fois e il commissario Montalbano in Camilleri (v. § 6.1.2.), anche in MRD98 i vocativi scelti da altri personaggi per rivolgersi al protagonista rispecchiano la presunta identità linguistica e la natura del rapporto reciproco. Il personaggio Giacomino si evolve nel romanzo e ha più molteplici identità linguistiche, culturali e sociali. Il figlio di uno scaricatore di carbone genovese e una sarta di origini sarde diventa prima prete, e poi marito di una principessa di un'isola tropicale. Questa stratificazione si riflette nell'uso dei vocativi da parte degli altri personaggi: oltre che dal padre, *Minu* e *figgè* sono usati anche dal Giaguaro, “zio adottivo” dialettofono,⁸⁰⁹ mentre Sascia, la madre non dialettofona, si rivolge al figlio con l'ipocoristico italiano *Mino*. La moglie Lucy, principessa di un'isola del Pacifico Moku Iti, a sua volta continua a chiamare il marito con il termine kanaki *ese*, imparato da piccola. La variazione dei vocativi è riassunta nella scena della morte di Giacomo alla fine del romanzo.⁸¹⁰

Si tratta di sottolineare il contrasto linguistico in famiglia anche nel caso delle opere di Siti che, accanto all'uso cospicuo del romanesco nelle sue opere, ricorre occasionalmente al dialetto modenese nativo in riferimento ai genitori del protagonista (pseudo)autobiografico. In STP06 gli elementi dialettali consistono della commutazione interfrasale di una trentina di frasi di cui la maggior parte tradotta seguita da una traduzione posta tra parentesi. Le frasi in dialetto sono tipicamente citazioni non adattate dei genitori:

- (169) «Oh, to fiòl al viaza in préma» (tuo figlio viaggia in prima), comunicò a mia madre [...] e lei, [...] «t'fè bein a tratèret come un sgnor» (fai bene a trattarti come un signore). (STP06: 18)

Il protagonista-narratore descrive gli anziani genitori dialettofoni come avari, ignoranti e, più in generale, esclusi dalla vita e dalla visione del mondo dei figli adulti. In particolare, il figlio che li cita e se ne distanzia tramite le

⁸⁰⁸ La scelta del nome alla nascita del figlio viene commentata metalinguisticamente: «È a quel punto che a Paride gli è venuto improvvisamente di dire: “Giacumo, a lo ciammemo Giacumo e basta”. [...] Giacomo era un bel nome, un vecchio nome genovese amato e rispettato già da parecchi secoli.» (MRD98: 144) Eppure, la decisione di Paride viene criticato dall'amico Tirreno 'u Russu (ivi: 146-149).

⁸⁰⁹ MRD98: 211.

⁸¹⁰ Al luogo dell'incidente mortale di Giacomo corrono Lucy, il Giaguaro e la madre Sascia, chiamandolo ognuno con proprio vocativo *ese/Minu/Mino* (MRD98: 388-390). Il vocativo kanaki è accompagnato nel testo da un commento metalinguistico: «una brutta parola, un modo insultante di rivolgersi a un uomo», ma Lucy continua a usarlo, perché così aveva chiamato Giacomo da bambina, quando lui era ancora un prete missionario mandato a evangelizzare i selvaggi (MRD98: 341).

traduzioni didascaliche ed elementi tipografici, appartiene a un mondo diverso: acculturato, professore universitario, omosessuale e spendaccione (perlomeno agli occhi dei genitori):

- (170) Instintivamente [sic] ho lavato il bicchiere, versando l'albumi nel lavandino; dopo un minuto e mezzo, girandomi, mi sono accorto che mia madre piangeva e alla mia faccia stupita ha gridato «al magnèva me cun un po' d'sèl» (lo mangiavo io con un po' di sale). Era tutto il suo modo di vita che sentiva rifiutato, la sua eterna devozione infelice. (STP06: 17)
- (171) mio padre spiega a mia madre i termini difficili (è una vecchiaia gag, anche con riferimento agli studi universitari miei e di mia sorella, il ruolo da ignorante di mia madre: «a sun armèsa l'unica cajouna in sta cà chè» – sono rimasta l'unica cogliona in questa casa). (STP06: 15)

Solo eccezionalmente la traduzione non è posta tra parentesi, il che permette di osservare l'effetto distanziante delle scelte tipografiche e al contrario l'ambiguità di attribuzione creata dall'assenza delle parentesi. Come se la decisione di attenuare il ruolo della sottotitolatura, attraverso un interprete esterno, veicolasse un maggiore coinvolgimento emotivo da parte del figlio, chiamato direttamente in causa:

- (172) Mio padre non ha mai voluto discutere della mia omosessualità, a mia madre che ci arrovellava gridava «an gh'e gninga da capir», non c'è niente da capire. Mai accettato i miei amanti, mai la minima allusione a uno stato di fatto. (STP06: 56)

Ancor più rara è la mancanza totale di traduzione intratestuale. Nel seguente esempio l'autore decide di affidare la comprensione del lettore alla vicinanza tra il dialetto e l'italiano. La seconda delle due battute del padre in modenese («Anna, *dam al giornèl*») non è tradotta, mentre la prima appare con la solita tecnica traduttiva :

- (173) Guarda l'orologio e dice «l'è quèsi mezdè, l'ora d'andè a tór to surela a la staziùn» (è quasi mezzogiorno, è ora di andare a prendere tua sorella alla stazione), ma non si accorge che l'orologio gli si è fermato quando è caduto e ha le lancette fisse sulle tre e mezza. Chiede con aria imperiosa «Anna dam al giornèl ch'a guèrd sol la préma pagina», ma poi tiene il giornale aperto all'incontrario. (STP06: 58)

Benché la funzione primaria delle traduzioni tipograficamente segnalate sia quella di accentuare il contrasto tra i personaggi, i rari casi in cui vengono meno rendono visibile il loro ruolo nel garantire la comprensione del lettore.

Se in STP06 le frasi in dialetto modenese sono esplicitate, il loro ruolo e il trattamento metalinguistico-traduttivo nel precedente SSN94 è diverso. Le occorrenze sono ancora più rare e servono per evocare le parole della madre morta nei ricordi dell'infanzia o nei sogni del protagonista-narratore. Non sono tradotte tra parentesi né commentate, e solo in pochi casi sono resi comprensibili dal contesto.⁸¹¹ Un *unicum* è un dialogo più lungo tra la madre e il figlio, in cui entrambi si esprimono in dialetto e il lettore non dialettologo è lasciato privo di mezzi per decifrare il significato di questo ricordo

⁸¹¹ SSN94: 26, 157, 159, 345. Due citazioni dialettali non sono attribuite alla madre (*ivi*: 96, 143).

intimo.⁸¹² In entrambi i romanzi il dialetto riflette una distanza tra i genitori e il figlio, la quale solo raramente permette la comunicazione tra di loro. Rispetto all'uso del romanesco, che invade l'italiano del narratore nelle altre parti del testo, le occorrenze del dialetto rimangono chiazze circoscritte.

Il dialetto può riflettere l'incomunicabilità anche nel microcosmo del rapporto di coppia. Un caso emblematico nei romanzi di Camilleri è la relazione tra il commissario Montalbano e la sua fidanzata Livia. Lei è genovese e non solo non parla il dialetto siciliano, ma lo rifiuta esplicitamente (v. § 6.2.1.). Come osserva Francesca Santulli:

Con veemenza e risentimento Livia bandisce il dialetto, vi sente l'espressione dello strato più profondo dell'animo di Montalbano, al quale è consapevole di non avere accesso e il linguaggio diventa il simbolo, e il sintomo, di uno scarto culturale, e di una dolorosa incomunicabilità. Per Montalbano l'autenticità, il rifiuto dei modi di dire, dei copioni continuamente ripetuti si traduce nel rifugio nel dialetto; la parola italiana può facilmente trasformarsi [...] in una menzogna, mentre il siciliano, pur nella sua oscura stringatezza, non mente, perché è il codice prima e meglio posseduto, si porta i ricordi dell'infanzia, i nomi intraducibili delle pietanze più amate.

Santulli (2010: 41)

Abbiamo già visto come il rapporto con il cibo contribuisce al contrasto tra Montalbano e Livia (§ 5.1.1.). In un modo non dissimile, l'avversione di Livia nei confronti del dialetto viene esplicitato più volte:

- (174) Principiarono a mangiare con Livia e François che ogni tanto parlottavano, chiusi dentro un'invisibile sfera di complicità, dalla quale Montalbano era completamente escluso. Però la bontà del pasto non arrinisciva a farlo arraggiare come avrebbe voluto.

«Ottimo questo brusciuluni» disse.

Livia sobbalzò, rimase con la forchetta a mezz'aria.

«Che hai detto?»

«Brusciuluni. Il rollè».

«Mi sono quasi spaventata. Avete certe parole in Sicilia...» (CLM96: 111-112)

Si tratta di un caso di glossa intradialogica, in cui la traduzione viene fornita all'interno dello scambio di battute, su richiesta esplicita di un personaggio.

⁸¹² «Il nostro modo di comunicare, all'ultimo, era la televisione: la tenevo accesa sul calcio perché potesse illudersi di vivere ancora con mio padre. Ora guardo le telenovelas messicane e timidamente la sento affacciarsi al davanzale dei miei occhi per guardarle con me. Contenta come una bambina, finalmente dispensata dall'asprezza: - T'é nuiós, l'e per qual-lè t'en dorem brisa. - E te, ngh'èt menga sán? - A m'arpòuns i òs, da vec a 's cunsóma la durmidora; e pò da quand a sun chesò a gh'ò vója ed divertirem. - T'en n'e piò cuma t'er una volta. - Al tèimp al pasa. - A 'n m'e mai piasú, al tèimp. - Bisègna fèrsel piaser, sa vót mai... gnanca a me. - Psèmia andèr? - Me a pos andèr via, te bisègna et rest chè, ancára. - Fin a quand? - Fin ch'in n'an desparcè. A m'indespìes sol che dáp ed me t'engavrè piò n'ètra dana, ch'i èm i 'n vèlen gninta, dama mèint a me. - A sper ed vèder quel 'd bel. - A 't l'augur. - Forse a farò quel 'd bel. - Allora a se vdrèm lasò, adio piròun. (SSN94: 524)

Questa volta la glossa che segue il termine gastronomico è accompagnata da un commento di Livia sulla connotazione negativa del dialetto.⁸¹³

In altri casi a far scattare la reazione della genovese sono dialettalismi che trovano la traduzione nell'alternanza sinonimica tra la narrazione e il dialogo, come *addunaritinni* 'accorgertene', preceduto dall'italiano «se ne rendesse conto»:⁸¹⁴

- (175) Al secondo incrocio, forse per simmetria con lo sbaglio precedente, Montalbano fece tutto l'opposto, invece che andare a sinistra, girò a destra, senza che Livia, infervorata nei suoi discorsi, se ne rendesse conto. Stupitissimi, si ritrovarono a Mazara. Livia esplose.
«Ci vuole una pazienza, con te!».
«Ma magari tu potevi addunaritinni!».
«Non mi parlare in siciliano!» Sei sleale, m'avevi promesso prima di partire da Vigàta che ti saresti svuotato dei pensieri, invece continui a perderti dietro alle storie tue». «Scusami, scusami» (CCT96: 227)

Oppure, l'interpretazione è affidata al contesto più ampio, come nel caso dell'italianizzato *smurritiare*, che indica l'azione di Livia di assillare Montalbano con insistenti domande su un caso di un sequestro:

- (176) «A che punto siete?» attaccò.
«Livia, ma se ne abbiamo parlato nemmeno un'ora fa!». [...]
«E com'è che mentre i tuoi uomini battono le campagne tu te ne stai tranquillo a mangiare in trattoria con me?».
«Il Questore ha voluto così».
«Il Questore ha voluto che mentre i tuoi uomini lavorano e quella ragazza vive nell'orrore tu te ne vada in trattoria?». Bih, che camurria!
«Livia, non smurritiare!».
«Ti nascondi dietro il dialetto, eh?» (CPR04: 100-101)

Nei due esempi sopra, non a caso Montalbano ricorre al dialetto nei momenti di particolare emotività, come reazione alle accuse di scarsa attenzione o sensibilità. Il conflitto sul cibo e il rifiuto del dialetto si sommano nella quasi totale assenza di rapporti tra Livia e Adelina, la cameriera del commissario e uno dei personaggi più dialettofoni del ciclo di romanzi (§ 6.2.2.).⁸¹⁵

6.4.4 CARATTERIZZAZIONI LINGUISTICHE MINIME

Le (auto)biografie linguistiche servono soprattutto a caratterizzare i protagonisti e i loro rapporti con gli altri personaggi centrali nella composizione dell'opera (sopra). Tuttavia, la caratterizzazione può apparire anche nella sua forma minima, quando si tratta di personaggi di provenienza diversa dal

⁸¹³ Proprio per la sua maggiore emotività, il dialetto è spesso collegato al turpiloquio, anche esso valutato negativamente da Livia: «“Queste non sono cose più che puoi fare alla tua età! [...] Parli come se fossi Matusalemme, minchia!”». «“Non dire parolacce, non le sopporto! [...] Lo vedi che sei diventato nevrotico?”». (CCA10: 33). Onnipresente *minchia* non è (più) considerato dialettale.

⁸¹⁴ Oltre a numerose ripetizioni, proprio grazie a questo tipo di accostamenti certi dialettalismi entrano a far parte del *core lexicon* del camillerese. Si noti inoltre l'eccezionale resa sonora di *magari* 'anche', più comunemente *macari* nelle opere dell'autore.

⁸¹⁵ «In realtà, l'incomunicabilità tra le due donne è ben più che un fatto linguistico, nasce da una barriera culturale che entrambe non desiderano abbattere.» Santulli (2010: 41).

luogo dell'ambientazione. Una formula particolarmente cara a Siti è quella che potremmo chiamare "personaggio diatopico monobattuta", che in SSN94 consiste tipicamente di una citazione o un'enunciazione del discorso diretto, accompagnata dalla frase citante che esplicita la provenienza del personaggio e si commenta metalinguistica-mente la lingua usata o il modo di usarla.

L'aspetto quantitativo del dialetto può variare molto lungo il *continuum* del contatto linguistico. Nel seguente esempio un cuoco sardo è descritto con elementi minimi (un allocutivo tradotto e la postposizione del verbo):⁸¹⁶

- (177) Un cuoco sardo piomba a casa mia quando gli gira, senza avvertire, dopo mesi; [...] non è cattivo però, mi chiama «bodrillo», «panzerotto», mi porta i formaggi e si complimenta per la libreria («letti tutti, li hai?») (SSN94: 514)

Le battute di un commerciante trevigiano contengono occorrenze di alternanza interfrasale e di mistilinguismo intrafrasale, mentre un poliziotto napoletano è citato pronunciare diverse frasi in dialetto:

- (178) L'ospite è un trevigiano che importa pellicce dalla Romania [...]. Ha frenato di colpo e sbattuto la bicicletta su un paracarro mancando di poco una ragazzina vestita di rosa; la ruota gira disperata, le braccia del trevigiano affettano l'aria: Te geri drio copar la putèa, situ imbriago? Ti adesso no te te movi da qua fin che no se ghemmo spiegà. (SSN94: 168, 172-173)
- (179) Un giorno dopo squilla il telefono, un accento napoletano:
- Comme va ricchione, che mme rice?
Siccome lo fanno spesso, di telefonare e offendere, ho imparato a sconcertarli con la più neutra referenzialità:
- Mi piacciono gli uomini, e allora?
- E io te piaccio? (Questo di solito non sta nel copione).
- Chi parla, scusi?
- Songo 'o policemén che t'ha sputtanato ajere, te si' misso scuorno, eh? (SSN94: 338)

Infine, di un avvocato livornese è citato un lungo discorso sull'abuso edilizio:

- (180) Avvocato civilista, cognome Roques, non so quanto esperto in abusi edilizi, antico ceppo di ebrei livornesi [...]
- L'assessore all'urbanistica è stato talmente vago che...
- Ir Maggi? Ir Maggi è una testa di stoccafisso, 'un ci dimentichiamo ch'era quello che in giunta dichiarò che voleva rivitalizzare 'r cimitero ebraico, roba da George Romero, diobòno; però se si comincia a tirar giù l'artarini devi pensare che non si fa per fini gnoseologici: noi bisogna appoggiarsi ai socialisti, chi è meglio d'un ladro per scoprire un truffatore; te potresti far la talpa dentro certi ambienti del piccì, come Mata Hari tu 'un se' mica peggio della Greta; intanto stasera si va a mangiare la pizza insieme, de' che bella idea che t'è venuta... [...] Vesta vi è una strada laterale, comunque bravo, voi ciavète i vostri metodi. (SSN94: 194-195)

Si può ipotizzare che la variazione nella quantità di ciascun dialetto sia riconducibile almeno in parte alla sua vicinanza all'italiano e quindi alla sua intelligibilità, visto che Siti raramente usa traduzioni intratestuali esplicite. I personaggi sono accomunati dal loro ruolo marginale nella trama e dal

⁸¹⁶ Cfr. *dialettamismi-bandiera* e *tag-switching* § 6.2.1.

distacco con cui vengono descritti: spesso si tratta di uomini con cui il narratore-protagonista ha (o vorrebbe avere) un rapporto sessuale.⁸¹⁷ Con la stessa formula vengono descritti – quasi di passaggio – anche uomini non italiani con rispettive citazioni alloglotte o miste,⁸¹⁸ come nel caso di un culturista siculo-americano e un guatemalteco che ha vissuto a Roma:

- (181) Per un favore del caso Totò con la famiglia vorrebbe visitare Montecatini Alta ma non hanno l'auto: si va con la mia. Parla al figlio la lingua astratta dei nudi: «you watch i' se n'è ghiuto, you know, isn't possible, I must repeat n'ata vota». (SSN94: 100)
- (182) Parla un buffo italiano venato di romanesco perché ha vissuto a Roma cinque anni: studiava storia dell'arte e faceva l'amore con un antiquario di via del Babuino («quando l'encontrò mi sorella ha detto éste no è de classe, basta vede como se comporta co le posate»). A ventun anni il padre l'ha arruolato nella marina mercantile svizzera, la divisa stava bene col suo colore di pelle, s'è fatto quasi tutta la flotta («consigo sempre lo che dese»). (SSN94: 556)

Il personaggio presentato nell'ultimo esempio, Hochy, in realtà ha un ruolo maggiore rispetto agli altri nella trama, in quanto il protagonista finisce per avere una relazione più duratura con lui.⁸¹⁹ La sua prima apparizione non si differenzia comunque dalle caratterizzazioni minime sopra citate, accomunate da un uso accentuato di commenti metalinguistici.

A differenza delle molteplici caratterizzazioni sociolinguistiche di Siti, nei romanzi montalbani analizzati troviamo solo raramente citazioni di dialetti diversi dal siciliano.⁸²⁰ Da citare è l'osservazione di Montalbano su un agente di polizia milanese, coinvolto in un'indagine:

- (183) L'agente Balassone, malgrado il cognome piemontese, parlava milanese e di suo aveva una faccia stremata da due novembre.
 «L'è el di di mort, alegher!» aveva pensato Montalbano: vedendolo, gli era balzato alla memoria il titolo di un poemetto di Delio Tessa. [...] «Allora?» si decise a spiare il commissario per avere conferma del fallimento.
 «De là del mur, c'è» disse sibillamente Balassone che oltre ad essere malinconico era magari mutànghero.
 «Mi vuoi dire per cortesia, se non ti è di troppo peso, che c'è oltre la parete» spiò Montalbano diventando di una pericolosa gentilezza.
 «On sit voeuij».
 «Vuoi usarmi la cortesia di parlare italiano?». All'apparenza e al tono pareva un gentiluomo di corte del Settecento: Balassone ignorava che da lì a un momento, se andava avanti di quel passo, gli sarebbe arrivato un papagno da scugnargli il naso. Fortunatamente per lui, obbedì.
 «C'è il vuoto» disse «ed è altrettanto grande che questa caverna qua» (CCT96: 107).

⁸¹⁷ Siti fornisce un elenco: «messaggeri che mi hanno addirittura permesso di fare l'amore con loro sono stati in tutto trentatre:....» (SSN94: 30). Il romanesco, che nelle opere successive acquista un ruolo di primo piano, nell'ambientazione pisana del SSN94 appare ancora insieme ad altri dialetti.

⁸¹⁸ Per es. il francese di un algerino (SSN94: 529) e lo spagnolo di un messicano (ivi: 329).

⁸¹⁹ La parte del romanzo che racconto la relazione contiene numerosi ispanismi singoli e citazioni di personaggi che si esprimono solo in spagnolo (SSN94: 536-588).

⁸²⁰ Il caso è diverso per i romanzi storici, come *Il birraio di Preston*, già citato (§ 3.3.). Altri commenti invece riguardano personaggi senza inflessione dialettale, per es. «Commissario Montalbano? Parla l'ingegnere Luparello». [...] «Sono il figlio» continuò l'altro, voce educata, civilissima, nessuna inflessione dialettale. «Mi chiamo Stefano.» (CFA94: 43). «Hai notato come parlava [il sequestratore]?» spiò ancora Montalbano. «Come parlava?». «In perfetto italiano. Senza inflessioni dialettali». «Già» fece pinsoso Minutolo. (CPR04: 78). Inoltre, Montalbano nota e fa notare anche errori di parlanti non nativi, specialmente della svedese Ingrid Sjöström (CFA94: 137).

Oltre all'uso del dialetto, l'origine milanese del personaggio viene esplicitata da commenti sul cognome diatopicamente marcato (cfr. § 6.1.) e da un riferimento intertestuale a Tessa. A prima vista, il dialogo sembra un caso dell'utilizzo del divario tra la Sicilia e il Nord (o l'Italia continentale in generale) come elemento narrativo, strumento del quale cui l'autore si serve per caratterizzare i personaggi in modo spesso ironico o comico.⁸²¹ Santulli invece analizza l'atteggiamento di Montalbano come «l'irritazione per l'incapacità di comunicare dell'altro [...] che non si accorge di avere un comportamento decisamente poco 'cooperativo'».⁸²² Tuttavia, il dialetto risulta funzionale per la composizione (oltre che utile per omaggiare un poeta dialettale), in quanto le parole sibilline di Balassone prolungano l'impaziente attesa che precede la rivelazione culminante nella trama, la scoperta di una grotta (e dei due cadaveri al suo interno). La soluzione arriva con la glossa intradialogica dello stesso Balassone («c'è il vuoto»), dopo ben due richieste esplicite di Montalbano, che dunque riflettono non una reale (o realistica) inintelligibilità, ma l'ansia curiosa condivisa dal commissario e dal lettore.

Infine, un caso particolare di caratterizzazione minima è inclusa in *Bellas Mariposas* di Atzeni (ABM96). La protagonista Cate descrive il modo di parlare di signor Federico, vicino di casa, che consiste nell'uso degli eufemismi per sostituire le parole tabù. L'eccessiva finezza forma un contrasto comico con un'altra abitudine del vicino di casa: svuotare il contenuto del vaso da notte di sua moglie dalla finestra direttamente in strada. Per questo motivo un altro abitante del quartiere lo costringe, come punizione, a mangiare le feci del cane:

- (184) Malcolm ha portato un pacchetto con tre etti di cacca del suo cane Isidoro un doberman di tre anni e ha detto a signor Federico O ti mangi questa o ti spacco le ossa delle gambe e signor Federico ha mangiato dicendo Hai ragione la prudenza e tutto si è leccato la carta e dopo si è bevuto trenta scioppini ma dice che gli veniva per tre giorni il rutto a profumo di menta di cane
di menta perché signor Federico è bocca fine un signore non dice parolacce merda diventa menta minka diventa missa kalloni diventa palloni manera tont 'e fueddai (ABM96: 68)

La caratterizzazione è di tipo diafasico, ma riguarda il bilinguismo del personaggio, evidenziato dalla giustapposizione delle parole tabù ed eufemismi italiani a quelle sardi.⁸²³ Inoltre, lo stesso commento metalinguistico di Caterina, 'modo stupido di parlare', è in dialetto e appare come riassunto finale ed enfatico di quanto spiegato in italiano.⁸²⁴

⁸²¹ Usato fin dall'inizio della serie: «Si avviarono verso il paese, diretti al commissariato. Di andare dai carabinieri manco gli era passato per l'anticamera del cervello, lì comandava un tenente milanese. Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva.» (CFA94: 17). Cfr. la caratterizzazione metalinguistica di un brigadiere piemontese mandato in Barbagia: «Centini era nativo di Carmagnola. Delle sue parti aveva conservato i modi di fare militareschi e l'accento piemontese. "Noi vi abbiamo fatto italiani, sardignoli di merda! Dove eravate durante il Risorgimento, a mungere le pecore?" diceva dei sardi.» (NVS06: 166)

⁸²² Santulli (2010: 45).

⁸²³ *Scioppino* 'bicchiere di birra', 'mezzetta', *minka* 'pene', *missa* 'messa', *calloni* 'coglione', *palloni* 'pallone' (Marci 1999: 133, 138-139, 141).

⁸²⁴ Marci (1999:135).

7 CONCLUSIONI

Dall'analisi del *corpus* emerge un'influenza reciproca tra i contrasti e le commistioni del plurilinguismo letterario. L'interazione di questi due fattori appare come la cifra distintiva dell'uso del dialetto nella narrativa italiana contemporanea. La vicinanza tipologica e la lunga convivenza tra l'italiano e i dialetti creano forme letterarie di contatto linguistico che difficilmente nascerebbero tra lingue più distanti tra di loro. Gli "effetti collaterali" di questo tipo di plurilinguismo – traduzioni intratestuali, elementi paratestuali, aspetti tipografici e commenti metalinguistici – segnalano proprio la volontà di accentuare l'alterità delle varietà linguistiche coinvolte, e di tenerle separate per funzioni pragmatiche e testuali. Il contrasto o la commistione di un testo plurilingue non è solo di tipo linguistico, ma anche testuale. La scelta dell'autore di tenere separate la narrazione e il discorso diretto contribuisce a creare un contrasto. Invece, le varie forme del discorso indiretto libero e il coinvolgimento della voce narrante in quelle dei personaggi produce una commistione che influenza anche il livello linguistico del testo. Gli autori applicano diverse combinazioni di queste tecniche, ma è si possono osservare differenze di "trattamento" tra opere diverse di uno stesso autore.

Per riassumere i risultati dell'analisi svolta, vediamo come e in quali occasioni gli autori commentano il dialetto presente nel testo, e quali funzioni e forme il dialetto assume in questi casi esplicitati? La prima macrocategoria (§ 5) riguarda il plurilinguismo e l'uso del dialetto nella rappresentazione della cultura regionale e della comunità dialettale. A prescindere dalle coordinate spazio-temporali dell'ambientazione dell'opera, tutti gli autori impiegano il dialetto per descrivere in qualche misura l'ambiente plurilingue e dialettale in cui si svolge la trama. Il fenomeno più comune riguarda le inserzioni di *realia* culturospecifici per descrivere la cultura materiale locale, in modo particolare la gastronomia e, nei romanzi storici, le attività del passato (§ 5.1.). In maniera meno prevedibile, molti autori inseriscono nei propri testi citazioni di *oralitura*, materiale appartenente alla cultura dialettale immateriale, per esempio canzoni, filastrocche, versi e proverbi (§ 5.2.). Tutti questi elementi di cultura regionale e dialettale sono frequentemente sostenuti da un apparato metalinguistico-traduttivo intratestuale, peritestuale (note e glossari) e tipografico (corsivo, virgolette, posizionamento del dialetto). Queste tecniche servono ad aiutare il lettore, ma anche ad accentuare il contrasto tra l'italiano e il dialetto. L'importanza della dimensione metalinguistica è rafforzata da numerosi riferimenti espliciti ai processi di contatto linguistico in atto nella comunità dialettale descritta. Il dialetto non è solo uno strumento letterario, ma diventa l'oggetto stesso della narrazione (§ 5.3.).

I *realia* riferiti alla cultura regionale e dialettale sono tipicamente inserzioni intrafrasali di sostantivi, che nella maggior parte dei casi vengono adattati nella matrice fonologica e morfo-sintattica italiana. Le eccezioni rappresentate dai dialettalismi non adattati riguardano la resa grafica (*rigatoni ca'a pajata*), i plurali dialettali in -s nel caso del sardo e friulano (*sebadas*) e l'uso dell'articolo dialettale davanti al nome (*u fascèddru i punénti*). Il grado di adattamento dei dialettalismi rispecchia la questione dibattuta sui criteri per distinguere un'inserzione alloglotta e un prestito. Dall'analisi emerge una particolarità italiana: la lunga convivenza tra varietà strettamente imparentate come quella tra l'italiano e i dialetti italo-romanzi ha dato, e continua a dare, esito a numerosi apporti lessicali, non solo dall'italiano ai dialetti, ma anche viceversa (*babbà*). La difficile distinzione nel caso italiano non riguarda solo i dialettalismi e prestiti: la natura graduale del fenomeno è sottolineato anche da geosinonimi (*frappe* e *cenci*). Accanto ai *realia* propriamente detti, appaiono numerosi esempi di nomi comuni dialettali, riferiti alle persone e ai gruppi. Alcuni sono entrati nel lessico italiano, altri sono di diffusione dialettale (*tonnaroti*, *carbunè*, *bigate*).

La funzione globale dell'inserimento dei *realia* etnografici, relativi alla gastronomia e agli altri aspetti della cultura materiale, è quella di creare in un ancoraggio realistico e verosimile all'ambientazione e contestualizzare la narrazione al suo interno. A un livello più locale, gli stesi elementi possono servire per una varietà più ampia di usi. I dialettalismi gastronomici possono contribuire alla costruzione del personaggio (commissario Montalbano di Camilleri), diventare simboli di appartenenza alle origini (meridionali di Siti a Roma) o riflettere incontri o conflitti culturali di larga scala (italiani in Sud America in Pariani). Analogamente, altri *realia* possono essere utilizzati per definire uno specifico settore non solo professionale, ma anche linguistico (scaricatori portuali di Maggiani), oppure segnalare identità regionali o scisse (il vestiario sardo in Foies e Niffoi). Talvolta i *realia* sono trattati con un dichiarato intento documentaristico e folcloristico da parte degli autori: i termini culturospecifici possono essere tradotti e commentati dettagliatamente in nota o nei glossari peritestuali (AFB91, NPA09). La loro dialettalità e l'alterità possono essere accentuate (non sempre in modo coerente) dal corsivo, virgolette e altri aspetti tipografici, come accenti ridondanti (GPZ01, PCO93). Nei casi meno estremi sono frequentemente accompagnati da traduzioni intratestuali di vario tipo, per esempio da glosse, perifrasi e reiterazioni intradialogiche. L'importanza di questi elementi è dimostrata dal loro uso anche nelle opere che contengono un numero più limitato di elementi dialettali (AFB91, BIF97), e dalla loro diffusione su tutti i livelli testuali dalla narrazione al dialogo.

Formalmente diversi sono gli elementi di cultura dialettale orale, come gli intertesti lirici e le citazioni paremiologiche. Canzoni, filastrocche, versi e proverbi sono tipicamente frasi e periodi intieri o unità dialettali maggiori, che possono formare veri e propri intertesti dialettali, talvolta molto estesi, in

un cotesto altrimenti italiano. Essi rappresentano le concentrazioni dialettali – per lo più non adattate – quantitativamente più consistenti nel *corpus*. Pur corrispondendo dal punto di vista strutturale alla commutazione di codice interfrasale, l'oralitura appare come un tipo di plurilinguismo a sé stante. Le strofe di una canzone possono essere richiamate come una citazione nella diegesi (PQDo2), oppure i proverbi usati nelle battute del discorso diretto da personaggi dialettali (NVSo6). Tuttavia, più spesso gli elementi di oralitura esulano la distinzione narrazione-dialogo: gli autori possono allegarli come unità intertestuali che hanno una certa autonomia all'interno del romanzo o racconto (GPZo1, PCO93). Come nel caso di inserzioni di *realia*, l'alterità degli intertesti dialettali viene spesso ulteriormente accentuata, non solo dall'uso del corsivo, ma anche dal posizionamento, come entità separate dal corpo testo. Benché differenziate nella forma e nella quantità, i *realia* etnografici e gli intertesti di oralitura sono accomunati dalla loro funzione nella rappresentazione della cultura regionale e della comunità dialettale.

L'uso di questi elementi permette all'autore di attingere alla tradizione orale per descrivere un mondo, per trasmettere l'identità dei personaggi che lo abitano e per valorizzare la dimensione locale (o localistica) delle opere. Gli intertesti lirici, dotati di notevole potere evocativo (Pariani), sono impiegate simbolicamente per esprimere identità individuali e appartenenza a una comunità (Grasso, Bartolini, Atzeni) o per riassumere le vicende narrate (Niffoi), talvolta con una funzione decorativa ed estetizzante. Gli autori se ne servono anche per dare maggiore precisione e realismo alla descrizione folcloristica delle attività della società del passato. Eppure, il loro uso non è limitato esclusivamente nelle opere di ambientazione storica. I proverbi dialettali forniscono agli autori un repertorio fraseologico cristallizzato e conferiscono alla narrazione una certa patina di arcaismo linguistico (Niffoi). Sono usati per presentare il dialetto e le lingue di minoranza come depositari di una sapienza popolare antica, difficile o impossibile da rendere in italiano (Pariani). Tuttavia gli autori ricorrono ai proverbi dialettali anche per esprimere intenti comici o per dare maggiore enfasi alle battute dialogate (Camilleri). Talvolta gli elementi della cultura dialettale immateriale sembrano avere una funzione solo ornamentale, però il più delle volte la ricercatezza del loro uso è rafforzata dall'apparato metalinguistico-traduttivo, atto a garantire la comprensione del lettore. Allo stesso tempo esso esplicita le connotazioni veicolate e spiega le motivazioni dell'autore. Diverso è il caso degli inserti poetici spagnoli (cileni) in *Il demonio è cane bianco* (AMB96), citati come veri e propri riferimenti intertestuali, con motivazione estetica e stilistica da parte di Atzeni. Analogamente ai *realia* materiali, l'oralitura può essere accompagnata da elementi peritestuali, oppure da reiterazioni totali o parziali in italiano all'interno del testo. I riferimenti alla cultura regionale appaiono particolarmente salienti, in quanto appartengono agli elementi accolti anche dagli autori che usano una quantità limitata di dialetto (AFB91, Bartolini).

L'analisi dei commenti metalinguistici contribuisce in modo decisivo alla visione approfondita sul dialetto letterario. A volte gli autori accompagnano gli elementi dialettali con riflessioni sulle dinamiche sociolinguistiche. Vengono descritti i processi di contatto linguistico che hanno trasformato la storia linguistica italiana del periodo unitario, oppure la variazione interna e la competenza linguistica nella formazioni di identità individuale e collettive. Altre volte la dimensione metalinguistica contribuisce all'impronta dialettale di un'opera letteraria al di là della presenza concreta del dialetto. Il trattamento metalinguistico-traduttivo riservato al dialetto ci permette di affrontare l'importante questione sul senso dell'appartenenza dell'autore alla comunità dialettale descritta nelle sue opere. Quest'approccio può assumere la forma di un distacco filologico, documentaristico o folkloristico, con cui la cultura regionale di "loro" viene descritto. Oppure può segnalare una forte adesione al dialetto di "noi" e al mondo da esso rappresentato.

La seconda macrocategoria (§ 6) riguarda il plurilinguismo e l'uso del dialetto nella costruzione dei personaggi e delle loro identità linguistiche, che coinvolge tutti i livelli linguistici e testuali. La forma più immediata riguarda i nomi comuni e i nomi propri utilizzati per fare riferimento a un determinato personaggio o gruppo di personaggi nella narrazione (§ 6.1.). Molti nomi di agente sono collegati alle attività del passato nelle opere di ambientazione storica. Infatti, sono paragonabili ai *realia* riferiti alla cultura materiale dialettale per esempio i *carbunè* genovesi (MRD98), le *bigate* friulane (BSB99) e i *tonnaroti* siciliani (GPZ01). Con i *realia* veri e propri, questi termini condividono la forma linguistica di singole inserzioni nelle cornice sintattica italiana. Più generici sono i termini utilizzati per descrivere i personaggi della società contadina e pastorizia sarda, come i servi *teraccu* e *teracca*, che si contrappongono ai padroni *sos meres* (FSC98, FSD99). Il significato di questi termini diventa comprensibile di solito attraverso le ripetizioni e accostamenti anche a maggior distanza con i corrispettivi termini italiani. Talvolta un nome di agente può essere oggetto di particolare attenzione metalinguistica, come la figura emblematica del bandito sardo, *balente*, oppure il titoli di rispetto *tziu* / *tzia* presente in Atzeni, Fois e Niffoi (e nel glossario peritestuale in NPA09). La connotazione diatopica può basarsi anche su elementi minimi, come nel caso del suffisso *-aro* più generalmente centro-meridionale, che però nel contesto romano assume connotazione specifica, esplicitata attraverso commenti nel testo (*borgatari*, *palazzinari* e *permessari* in SICO8). I vari *guaglioni*, *picciotti*, *pischelli*, che popolano opere di ambientazione centromeridionale, fungono da caratterizzazioni in forma ridottissima, quasi come piastrine regionali di riconoscimento nazionale. Diffusi in autori di diverse aree dialettali, e immediatamente intelligibili nel contesto, sono i termini di parentela, che veicolano insieme una marcatezza diatopica e affettiva.

Per quanto riguarda l'antroponimia dialettale, anche gli ipocoristici hanno la duplice funzione di marcatezza diatopica e affettiva: si tratta di forme usate soprattutto nei rapporti di confidenza. Su quest'aspetto viene talvolta attirato

esplicitamente l'attenzione del lettore (per esempio in Camilleri). Accanto agli ipocoristici, particolarmente diffusi nel Centro e Sud, nelle opere di Bartolini e Pariani ai personaggi piemontesi, lombardi, veneti e friulani si fa riferimento con il nome proprio preceduto dall'articolo determinativo. Invece, i soprannomi e appellativi ingiuriosi dei personaggi hanno spesso una funzione comica, in quanto sono usati per caratterizzare un personaggio per le sue fattezze, abitudini o qualità, spesso in senso negativo o ironico. La pratica di affibbiare soprannomi ai personaggi è utilizzata dagli autori come un'occasione per riflettere sugli usi linguistici della comunità descritta. Infatti, sono accompagnati da commenti della voce narrante o di altri personaggi (per esempio Maggiani, Niffoi, Camilleri e Siti). I nomi comuni e propri creano un ponte tra la narrazione, in cui vengono usati in funzione referenziale, e il dialogo, in cui appaiono nella posizione vocativa (§ 6.2.1.). I vocativi dialettali, regionali e alloglotti corrispondono alla forma minima del plurilinguismo dialettale, ovvero alla commutazione di codice extrafrasale (*tag-switching*). Questa forma è presente in tutte le opere del *corpus* in un modo o nell'altro, come dimostra la serie sinonimica interdialettale *regà*, *guagliò*, *zovanè*, *bitzinné*, *fantàt*. L'analisi dei vocativi all'interno di un romanzo o più opere di un autore si rivela funzionale per individuare il repertorio linguistico dei personaggi e i loro rapporti interpersonali, come dimostrano i casi di *s'abbocà/avvocà* Bustianu (FSC98, FSD99) oppure *dottore/dottò/dutturi/duttù/dottori* Montalbano (Camilleri).

Oltre ai vocativi, altri elementi extrafrasali riguardano interiezioni, esclamazioni, imprecazioni, segnali discorsivi e intercalari (§ 6.2.1.), chiamati anche "dialettalismi-bandiera" o *high impact terms*. La loro funzione principale non è tanto veicolare significati semantici e informazioni referenziali, bensì esprimere emozioni, per esempio *ajò*, *minchia*, *belín*, *ne'*, *ahò*, *uè* e simili. Quest'aspetto pragmatico spiega in parte perché degli elementi extrafrasali sono raramente fornite (e richieste) traduzioni interne al testo, a differenza delle inserzioni intrafrasali culturospecifici. Semmai le rare ripetizioni possono considerarsi casi di reiterazione per enfasi, individuata come una delle funzioni fondamentali della commutazione di codice nell'oralità. Altri motivi sono la loro dimensione limitata e la vicinanza all'italiano, che entrambi rendono vocativi e interiezioni facilmente comprensibili dal contesto. Questi elementi sono spesso conosciuti a livello nazionale e fungono da indizi di contestualizzazione narrativa. Se tutte le opere contengono occorrenze della dialettalità dialogica nella sua forma extrafrasale, è invece più raro dare voce dialettale ai personaggi sotto forma di commutazione interfrasale, ossia in frasi dialettali intere o unità maggiori (§ 6.3.). In alcune opere, gli elementi dialettali che superino singole inserzioni extrafrasali sono nel dialogo pressoché assenti (Grasso), limitate (Bartolini) o continuamente mescolate con la voce narrante (Pariani). In Grasso e Pariani l'illusione dell'oralità si manifesta soprattutto nella sua forma "indiretta", sotto forma degli intertesti di oralitura (strofe, orazioni,

filastrocche e proverbi, (§ 5.2.), mentre Bartolini accentua l'alterità dei pochi elementi nel dialetto con il corsivo e la traduzioni più o meno letterali.

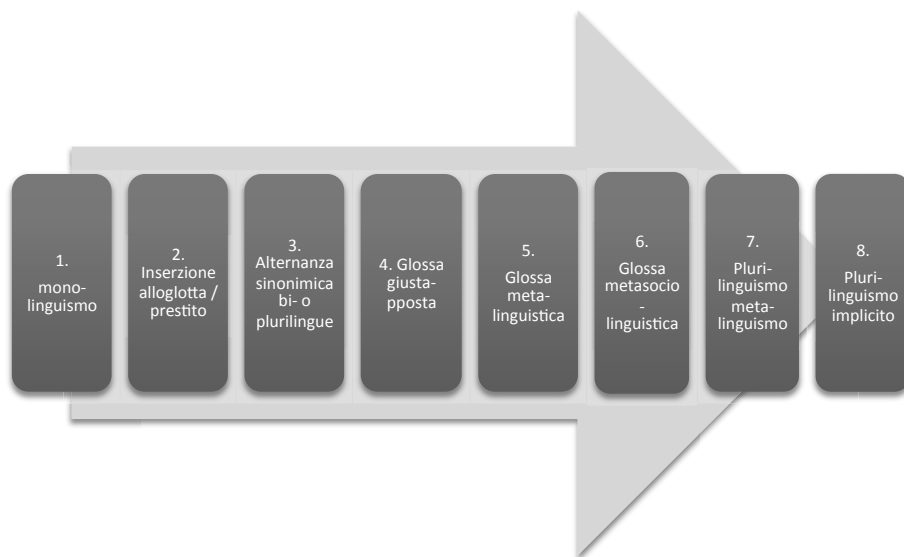
Quando la voce di un personaggio dialettale è riportata nel dialogo in forme interfrasali e intrafrasali, la sfida interpretativa del lettore è sostenuta in vari modi dagli autori (§ 6.3.). Lo stesso contrasto tra la narrazione in italiano e il discorso diretto in dialetto serve per commentare in modo più o meno esplicito le parole dei personaggi dialettali. Nei casi limite le battute sono corsivate e tradotte immediatamente nella narrazione (BIF97, BSB99). La traduzione letterale di una battuta dialettale nel dialogo può essere fornita anche a maggior distanza nel testo (NVI99), oppure essa viene parafrasata e spiegata nella narrazione che circonda il discorso diretto (FSC98). Spesso il dialetto è reso comprensibile con l'aiuto degli indizi nel contesto totale dell'opera (MRD98). Talvolta la commutazione di codice inter- e intrafrasale nel dialogo letterario rispecchia le funzioni pragmatiche individuate nel *code-switching* orale (*Bellas mariposas* in ABM96). Una tecnica molto usata è la glossa traduzione intradialogica, che vede contrapposti due personaggi, di cui uno si esprime in italiano e l'altro in dialetto in modo da formare attraverso ripetizioni o riprese (spesso parziali) una rete di corrispondenze, che aiuta il lettore (MMV07). Il più delle volte gli autori mescolano varie tecniche: un personaggio può scegliere tra l'italiano e il dialetto non solo in base agli interlocutori o la situazione comunicativa, ma anche per la funzione traduttiva nel dialogo (NVS06, CGB03, CPR04). Insieme all'idioletto di Camilleri, costruito sapientemente lungo la sua carriera, di un vero e proprio mistilinguismo dialogico possiamo parlare nel caso napoletano/campano di Longo e del romanesco di Siti. I due autori sono però differenziati dal grado di commistione tra i livelli testuali, che in Longo caratterizza tutte le opere, mentre in Siti mantiene un netto distacco tra la voce narrante e i personaggi del dialogo. Una buona parte della decodifica è garantita dalla vicinanza all'italiano o da una certa notorietà nazionale delle caratteristiche dialettali (LCG11, LDIO7, SICO8). L'autore può dimostrare un intento di "educare" linguisticamente i suoi lettori nel corso delle pubblicazioni, come accade nel ciclo montalbaniani di Camilleri.

Analogamente agli aspetti legati alla comunità linguistica, si rivela molto ricca la dimensione metalinguistica riferita alle identità linguistiche di singoli personaggi (§ 6.4.). Nel caso dei personaggi bilingui, i commenti riguardano l'appartenenza linguistica e il senso di sradicamento (Pariani) e confermano o obbligano a rinegoziare il legame identità-lingua. Funzionali alla trama sono i casi in cui la (ri)scoperta dell'identità linguistica rispecchia uno sviluppo personale generale nella trama o accompagna una presa di coscienza nella vita di un personaggio (Grasso). La metalingua serve anche ad accentuare i contrasti tra personaggi che si esprimono in lingue o dialetti diversi, o il cambiamento nell'atteggiamento di un personaggio, per esempio tra figli e genitori (Maggiani, Siti), oppure nel rapporto di coppia (Camilleri). Infine, gli elementi dialettali concreti di forma extra- o interfrasale, accompagnati da caratterizzazioni metalinguistiche, sono utilizzati dagli

autori come identikit linguistici di personaggi minori, soprattutto se parlanti “altri” dialetti, che vengono così segnalati come marcati o degni di nota (Camilleri, Siti). Qualche volta la caratterizzazione metalinguistica del personaggio viene dato in dialetto e non in italiano (Atzeni).

Per quanto riguarda le domande che sono state poste nel capitolo introduttivo specificamente sugli effetti collaterali, cerchiamo di sommare le osservazioni finora fatte. Nelle traduzioni intratestuali è possibile osservare un *continuum* che va dalle forme meno esplicite a quelle metalinguisticamente più marcate (Figura 2). Questo *continuum* rispecchia in parte le categorie presentate da Grutman e Sternberg (discusse in § 2.2.), ma qui a un'estremità si ha il monolinguisimo senza elementi dialettali, o alloglotti, e senza commenti metalinguistici che alludano a una realtà plurilingue sottostante. All'altra c'è invece la sua versione metalinguistica, ovvero l'allusione al plurilinguisimo che non si realizza sulla pagina in elementi linguistici concreti (entrambi sono inclusi nella *convenzione omogeneizzante* di Sternberg). In realtà si tratta di un fenomeno ciclico.

Figura 2 Il *continuum* delle tecniche metalinguistico-traduttive intratestuali



Prendiamo a modo di omaggio la famosa citazione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda: “Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolino.”⁸²⁵ Qui l'elenco che combina ai sinonimi italiani un elemento dialettale⁸²⁶ è seguita da una traduzione intratestuale, a sua volta accompagnata da un commento

⁸²⁵ Gadda 1957: 4.

⁸²⁶ Chiamata *di-trittologia* da Castiglione (2009: 102).

metalinguistico con precise coordinate diatopiche. Le differenze tra i gradi che propongo si possono osservare nelle diverse versioni dell'esempio di Gadda:

1. Monolinguisimo: nel testo viene usato solo la parola "gomitolo";
2. Inserzione alloglotta/prestito: nel testo viene usato in modo non marcato solo la parola "gnommero" come un'inserzione alloglotta, che non viene tradotta (simile al prestito);
3. Alternanza sinonimica bi- o plurilingue: entrambe le parole, "gomitolo" e "gnommero" sono presenti nel testo, ma senza che la sinonimia venga esplicitata. Ci sono vari tipi in base alla distanza:
 - a. Alternanza sinonimica bi- o plurilingue a distanza: le due parole sono usate come sinonimi in diverse parti del testo
 - b. Alternanza sinonimica bi- o plurilingue ravvicinata: le parole sono usate in frasi successive, senza che la sinonimia venga esplicitata, per esempio una glossa intradialogica tra due battute o l'alternanza tra la mimesi e la diegesi;
4. Glossa giustapposta: l'elemento alloglotta viene immediatamente seguito (o preceduto) da una glossa, per esempio "gnommero, gomitolo";
5. Glossa metalinguistica: la glossa giustapposta è accompagnata da un elemento metalinguistico che esplicita il fatto che si tratti di una traduzione, per esempio "gnommero, che vuol dire gomitolo";
6. Glossa metasociolinguistica: la glossa metalinguistica contiene un riferimento sociolinguistico alla provenienza o all'uso del elemento alloglotta. Ci sono vari tipi in base al commento e al punto di vista di chi commenta:
 - a. diatopica: per esempio la citazione gaddiana originale "gnommero, che alla romana vuole dire gomitolo" (o "che in dialetto vuol dire")
 - b. diastratica inclusiva: per esempio "gnommero, che da noi vuol dire gomitolo"
 - c. diastratica esclusiva: per esempio "gnommero, che da loro vuol dire gomitolo";
7. Plurilinguismo metalinguistico: l'elemento alloglotta è usato senza tradurlo, ma viene commentato metalinguisticamente, per esempio "X usò quella parola dialettale gnommero";
8. Plurilinguismo implicito: si allude al plurilinguismo con un commento metalinguistico, ma l'elemento alloglotta non appare nel testo, per esempio "X usò quella parola dialettale per gomitolo" (o "X parlò in dialetto")

Naturalmente si tratta di semplificazioni schematiche che riguardano una sola parola, ma il principio di marcatezza si applica anche a elementi alloglotti maggiori. Gli effetti tipografici e gli elementi paratestuali aggiungono possibili variazioni all'elenco proposto. Nei tipi 2-7 l'elemento alloglotta può essere corsivato o messo tra virgolette. Lo stesso vale per il

paratesto: in 2 e 3 la traduzione può essere data in un glossario senza rimandi nel testo, o in 5-7 può messa in nota a piè di pagina o finale.

Tutti gli autori del *corpus* ricorrono a qualche tecnica metalinguistico-traduttiva, ma solo alcuni usano anche gli effetti tipografici e gli elementi paratestuali. Bartolini usa sistematicamente il corsivo per i vocaboli, espressioni o le frasi in friulano (BIF97, BSB99) e Siti traduce tra parentesi solo le frasi in modenese, ma non quelle in romanesco (STPo6). In Grasso l'uso del corsivo è molto più ridotto e meno sistematico, ma l'autrice siciliana si serve spesso dell'accento ridondante per segnalare la dialettalità delle parole (lo stesso fa talvolta Pariani, cfr. *eye-dialect* § 4.3.). Degli elementi paratestuali ricordo ancora le note in Atzeni e Grasso (AFB91, GPZo1 v. § 5.1.-5.2.) e i glossari di Niffoi, Longo e Camilleri (NPA09, NBM10, NLS11, LCG11, CFF97). Altri elementi paratestuali sono meno evidenti, ma contribuiscono lo stesso all'interpretazione complessiva del testo: sono i titoli dialettali di *Bellas mariposas* (ABM96), *L'infanzia furlana* (BIF97), *Disio* (GDI05) e *Lu campo di girasoli* (LCG11) (e per certi versi anche l'elenco di Pariani sui rapporti genealogici dei personaggi (PQDo2)).

Infine, che cosa ci insegnano il plurilinguismo, il dialetto e la metalingua sul ruolo del dialetto nella situazione sociolinguistica italiana in generale? La pluralità delle riflessioni metalinguistiche degli autori illustra la natura duplice del rapporto tra il testo letterario e la realtà sociolinguistica da esso rappresentata. Il testo letterario plurilingue è un esito, oppure una prova, del contatto linguistico, che può e deve essere analizzato insieme ad altri tipi di documenti, orali e scritti che siano. Tuttavia, il testo letterario è anche una documentazione, oppure un resoconto, del contatto linguistico, come dimostrano i commenti metalinguistici contenuti nelle opere. Un documento da analizzare, ma anche una documentazione che analizza, dunque. Al centro di questa duplicità c'è la metalingua. D'altronde il rapporto reciproco tra lingua, letteratura e società è tanto complesso quanto affascinante. Prima, la letteratura è un prodotto della lingua e, in quanto tale, rispecchia la sua evoluzione e i cambiamenti nella comunità di parlanti. La letteratura descrive sempre in qualche modo il contesto socio-culturale che l'ha prodotta. La letteratura e le scelte linguistiche degli autori contribuiscono poi in modo attivo all'evoluzione di una lingua e a quella delle norme linguistiche vigenti in una comunità. L'attività letteraria rinnova e cambia sia la lingua sia i dialetti e il modo in cui percepiamo le sue potenzialità. Infine, la letteratura è un pilastro della cultura, creata da una società, e un punto di riferimento nella costruzione identitaria individuale e collettiva.

Vorrei ricordare le osservazioni di Marina Castiglione, Silvia Contarini e Nicola De Blasi (§ 3.3.). Tutti e tre gli studiosi hanno osservato il ruolo del dialetto come segno distintivo che veicola l'appartenenza a una cultura regionale e locale, sentita come propria e da valorizzare, in un'epoca caratterizzata dalla globalizzazione spesso troppo comune o anonima.⁸²⁷

⁸²⁷ Castiglione (2014a: 10), Contarini (2011: § 2), De Blasi (2014: 28).

Quest'appartenenza può essere esibita come un valore aggiunto e un elemento differenziale, motivata da una rivendicazione identitaria, e infine rafforzata con osservazioni metalinguistiche che ne segnalano la consapevolezza. Naturalmente il plurilinguismo e l'uso letterario del dialetto rispondono a una varietà di esigenze in ciascuna opera e per ciascun autore. Il dialetto può essere uno strumento indispensabile per portare sulla pagina echi del plurilinguismo del passato, o per raccontare la propria regione, come fanno Bartolini, Maggiani e Niffoi. Il dialetto rappresenta affetti viscerali collegati alla dimensione identitaria della lingua, come nel caso di Grasso e Pariani. Per Camilleri il dialetto agisce nel teatro dei personaggi a tutti i livelli del racconto, mentre per Mari si tratta di un ingrediente dell'immaginazione dell'autore. L'approccio sociologico unisce le forme linguistiche tra loro diverse in Siti e Fois, mentre Atzeni e Longo dimostrano di aver compiuto una personale ricerca della lingua con l'aiuto del dialetto. A un livello più universale, sembra comunque plausibile considerare la neodialettalità della narrativa italiana contemporanea come un'espressione letteraria in grado di unire la tradizione e la modernità, la realtà locale e il mondo globale. La neodialettalità letteraria appare dunque allo stesso tempo come erede di una lunga tradizione nazionale e una coniugazione caratteristica di tendenze contemporanee, osservate anche in altre lingue e letterature.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1983). *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*. Pisa: Paciuari.
- AA. VV. (1996). *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana. Atti del convegno (Salerno, 5-6 novembre 1993)*. Roma: Salerno Editrice.
- AA. VV. (2004). *Il caso Camilleri: letteratura e storia*. Palermo: Sellerio.
- Adams, J. N. (2003). *Bilingualism and the Latin language*. Cambridge University Press.
- Adams, J. N. – Janse, M. – Swain, S. (2002) (a c. di). *Bilingualism in ancient society: language contact and the written text*. Oxford University Press.
- Ala-Risku, R. (2007). “La lingua che non c’è”. *La base linguistica di Andrea Camilleri – italiano neostandard o italiano regionale di Sicilia?*. Tesi di laurea, Università di Helsinki.
- Ala-Risku, R. (2010). “«Som mì che guadagno la plata» Considerazioni preliminari sulla commutazione di codice in Quando Dio ballava il tango di Laura Pariani”. In Havu, J. – Klippi, C. – Hakulinen, S. – Jacob, P. – Santisteban Fernández, J. (2010), 30-45. <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8339-4>
- Ala-Risku, R. (2011). “«Cunza Frantzì, cunza sa janna! Chiudi Frantzischè, chiudi la porta!» Traduzioni nel *code-switching* italiano-dialetto in un corpus scritto”. In Massariello Merzagora, G. – Dal Maso, S. (2011), 129-142.
- Ala-Risku, Riikka (2012a). “Sulla grammatica del *code-switching* nella narrativa italiana contemporanea”. In Bianchi, P. – De Blasi N. – De Caprio, C. – Montuori, F. (2012), 115-125.
- Ala-Risku, R. (2012b). “Meccanismi di traduzione interna nella narrativa contemporanea plurilingue”. In Marcato, G. (2012), 115-121.
- Ala-Risku, R. (2016). “Plurilinguismo e illusione dell’oralità nella narrativa italiana contemporanea”. In Ruffino, G. – Castiglione, M. (2016), 63-71.
- Ala-Risku, R. (in preparazione). “Metalingua d’autore come strumento didattico”. Intervento al XIV Congresso SILFI, Madrid 5 aprile 2016, in prossima pubblicazione degli atti. Firenze: Franco Cesati.
- Albakry, M. - Hunter Hancock, P. (2008). “Code switching in Ahdaf Soueif’s *The Map of Love*”. *Language and Literature*, 17 (3), 221-234.
- Alfonzetti, G. (1992). *Il discorso bilingue: italiano e dialetto a Catania*. Milano: Angeli.
- Alfonzetti, G. (1998). “The conversational dimension in code-switching between Italian and dialect in Sicily”. In Auer (1998a), 180-211.
- Alfonzetti, G. (2010). “Commutazione di codice”. In *Enciclopedia dell’italiano Treccani* (2010-2011), vol. I, 236-238. [http://www.treccani.it/enciclopedia/commutazione-di-codice_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/commutazione-di-codice_(Enciclopedia_dell'Italiano)/).
- ALQUOT – *Atlante della Lingua Italiana Quotidiana* (2013-2015). Humboldt-Universität zu Berlin <http://85.214.246.109/aliquot/>.
- Angelini, F. (2013). *Il pensiero nomade: scrittrici migranti raccontano l’Italia multietnica*. Tesi di dottorato, Departamento de literatura española, teoría da literatura e lingüística xeral. Universidade de Santiago

- de Compostela.
https://minerva.usc.es/bitstream/10347/10057/1/rep_627.pdf
- Angermeyer, P. (2012). "Bilingualism Meets Digraphia: Script Alternation and Hybridity in Russian-American Writing and Beyond". In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 255-272.
- Antonelli, G. (2006). *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*. San Cesareo di Lecce: Manni.
- Antonelli, G. – Motolese, M. – Tomasin, L. (2014) (a c. di). *Storia dell'italiano scritto. Vol. II. Prosa letteraria*. Roma: Carocci.
- Antonino, B. – Santoro, M. – Tavoni, M. G. (2004) (a c. di). *Sulle tracce del paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Arcangeli, M. (2004). "Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano". Marci, G. (2004), 203-232.
- Asor Rosa, A. (1983) (a c. di). *Letteratura italiana. Vol. II Produzione e consumo*. Torino: Einaudi.
- Asor Rosa, A. (1987-1989) (a c. di). *Letteratura italiana. Vol. VII Storia e geografia*, 3 tomi. Torino: Einaudi.
- Asor Rosa, A. (1989). "Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria". In Id. (1987-1989), tomo III *L'età contemporanea*, 5-74.
- Auer, P. (1984). *Bilingual conversation*. Amsterdam: Benjamins.
- Auer, P. (1995). "The pragmatics of code-switching: a sequential approach". In Milroy, L. – Muysken, P. (1995), 115-135.
- Auer, P. (1998a) (a c. di). *Code-switching in conversation: language interaction and identity*. Londra/New York: Routledge.
- Auer, P. (1998b). "Introduction: Bilingual Conversation Revisited." In Id. (1998a), 1-24.
- Auer, P. (1999). "From codeswitching via language mixing to fused lects: toward a dynamic typology of bilingual speech". *The International Journal of Bilingualism*, 3, 309-332.
- Auer, P. – Hinskens, F. – Kerswill, P. (2005) (a c. di). *Dialect change: convergence and divergence in European languages*. Cambridge University Press.
- Auerbach, E. (1956). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi. [trad. it. di *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946].
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Emerson, Caryl (a c. di). Minneapolis: University of Minnesota Press. [trad. ing. di *Problemy poetiki Dostoevskogo* Mosca 1963]
- Bandia, P. (1996). "Code-switching and code-mixing in African creative writing: some insights for translation studies". *Traduction, terminologie, rédaction*, 9(1), 139-151. <http://id.erudit.org/iderudit/037242ar>
- Banfi, E. - Maraschio, N. (2014). *Città d'Italia: dinamiche linguistiche postunitarie: atti del convegno per i 50 anni della Storia linguistica dell'Italia unita di Tullio De Mauro, Firenze, 18-19 aprile 2013*. Firenze : Accademia della Crusca.
- Beccaria, G. L. (1975) (a c. di). *Letteratura e dialetto*. Bologna: Zanichelli.
- Beccaria, G. L. (2009), *Misticanze. Parole del gusto, linguaggi del cibo*, Milano, Garzanti.
- Beck, U. – Giddens, A. – Lash, S. (1994). *Reflexive Modernisation: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press.

- Bell, A. (1984). "Language Style as Audience Design". *Language in Society*, 13, 2, 145-204.
- Bernabé, J. – Chamoiseau, P., Confiant – R. (1993) [1989]. *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*. Paris: Gallimard.
- Berruto, G. (1987), "Lingua, dialetto, diglossia, dilalìa", in Holtus, G. – Kramer, J. (1987), 57-81.
- Berruto, G. (1995). *Fondamenti di sociolinguistica*. Bari: Laterza.
- Berruto, G. (2004), "Su restrizioni grammaticali nel codemixing e situazioni sociolinguistiche. Annotazioni in margine al modello MLF". *Sociolinguistica* 18, 54-72.
- Berruto, G. (2005). "Dialect/standard convergence, mixing, and models of language contact: the case of Italy". Auer, P. – Hinskens, F. – Kerswill, P. (2005), 81-95.
- Bertini Malgarini, P. – Vignuzzi, U. (2002). *Dialetto e letteratura*. In Cortelazzo, M. – Marcato, C. – De Blasi, N. – Clivio, G. P. (2002), 996-1023.
- Bianchi, P. – De Blasi N. – De Caprio, C. – Montuori, F. (2012) (a c. di). *La variazione nell'italiano e nella sua storia, Atti dell'XI Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010)*. Firenze: Franco Cesati editore.
- Blom, J.-P. – Gumperz, J. J. (1972). "Social Meaning in Linguistic Structures: Code Switching in Northern Norway". In Gumperz, J. J. – Hymes, D. (1972), 111-136.
- Boggione, V. - Massobrio, L. (2004). *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi. 30000 detti raccolti nelle regioni italiane e tramandati dalle fonti letterarie*. Torino: UTET.
- Bonamore Graves, A. (1986). *Italo-Hispanic Ballad Relationships: The Common Poetic Heritage*. London: Tamesis Books.
- Bonina, G. (2012). *Tutto Camilleri*. Palermo: Sellerio.
- Borsellino, N. (2002). "Camilleri gran tragediatore". In Camilleri, A. (2002), IX – LVII.
- Brevini, F. (1990). *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*. Torino: Einaudi.
- Brevini, F. (1999) (a c. di). *La poesia in dialetto: storia e testi dalle origini al Novecento*. Milano: Mondadori.
- Brugnolo, F. – Orioles, V. (2002) (a c. di). *Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000)*. Roma: Il Calamo.
- Callahan, L. (2004). *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*. Amsterdam: Benjamins.
- Camarca, S. (2005). "Code-switching and textual strategies in Nino Ricci's trilogy". *Semiotica*, 154-1/4, 225-241.
- Camilleri, A. (2002). *Storie di Montalbano*. Milano: Mondadori.
- Capecci, G. (2000). *Andrea Camilleri*. Fiesole: Cadmo.
- Capra, A. - Nimis, J. - Berger, C. (2007) (a c. di). *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne: actes du colloque du 11 au 13 mai 2006*. Toulouse: Université Toulouse II-Le Mirail.
- Cardinaletti, A. – Munaro, N. (2009) (a c. di). *Italiano, italiani regionali e dialetti*. Milano: Angeli.
- Castellani, A. (1973). *I più antichi testi italiani: edizione e commento*. Bologna: Pàtron.

- Castiglione, M. (2009). *L'incesto della parola: lingua e scrittura in Silvana Grasso*. Caltanissetta: Sciascia.
- Castiglione, M. (2012). "Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario. Casi di studio in Sicilia". *The Italianist* XXXII, 2, 321-344.
- Castiglione, M. (2014a) "Introduzione". In *I confini del testo letterario plurilingue*, *InVerbis*, Anno IV, 1, 7-11.
- Castiglione, Marina (2014b). "Meccanismi del cambio linguistico in autori plurilingui siciliani". In *I confini del testo letterario plurilingue*, *InVerbis*, Anno IV, 1, 59-71
- Castiglione, M. – Rizzo, G. (2007) (a c. di). *Parole da gustare – Consuetudini alimentari e saperi linguistici. Atti del Convegno Di mestiere faccio il linguista. Percorsi di ricerca (Palermo-Castelbuono, 4-6 maggio 2006)*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani
- Cerrato, M. (2012). *L'alzata d'ingegno: analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*. Firenze: Franco Cesati.
- Cerruti, M. – Regis, R. (2005). "'Code switching' e teoria linguistica: la situazione italo-romanza". *Italian Journal of linguistics*, 17.1, 179-208.
- Chambers, J. K. - Trudgill, Peter – Schilling-Estes, Natalie (2002) (a c. di). *The handbook of language variation and change*. Malden: Blackwell.
- Cignetti, L. (2010). "Interiezione". In *Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011), vol. I, 671-674.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- Cignetti, L. (2011). "Virgolette". In *Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011), vol. II, 1581-1582.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/virgolette_\(Enciclopedia_dell'Italia-no/](http://www.treccani.it/enciclopedia/virgolette_(Enciclopedia_dell'Italia-no/)
- Clyne, M. (2000). "Constraints on code switching: how universal are they?". In Wei (2000), 241-264. [1987, *Linguistics* 25: 739-64].
- Cole, P. (1975) (a c. di). *Syntax and semantics 3: Speech acts*. New York: Academic Press.
- Colella, G. (2014). "Forme ibride del discorso riportato nella stampa e nella narrativa contemporanea". In Danler, P. – Konecny, C. (2014), 333-346.
- Coletti, V. (1993). *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*. Torino: Einaudi.
- Coletti, V. (2001), "La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano". In Moretti, F. (2001), 307-349.
- Coletti, V. (2016). "I molti italiani (e dialetti) del romanzo". In Ruffino, G. – Castiglione, M. (2016), 15-30.
- Colomo, S. (2008) (a c. di). *Poesie in limba – Barigadu, Campidano di Oristano, Montiferru dal 1700 al 1900*. Nuoro: Editrice Archivio Fotografico Sardo.
- Coltro D. (2000). *I lèori del socialismo. Le lepri del socialismo. Memorie di Braccianti*. Verona: Cierre Edizioni [1973, Bertani]
- Contarini, S. (2011). "Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione". *Collection Individu et Nation, Vol.4 : Particularismes et identités régionales dans la littérature contemporaine*.
<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=559>
- Contini, G. (1970). "Introduzione alla *Cognizione del dolore*". In Id. *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, 601-619. [1963, In Gadda, C. E. *Cognizione del dolore*, Torino, Einaudi]

- Contini, G. (1976). *Letteratura italiana del Quattrocento*. Firenze: Sansoni.
- Cooper, J. (1993). "Bilingual Babel: Cuneiform Texts in Two or More Languages from Ancient Mesopotamia and Beyond". *Visible Language* 27: 1/2. *Writing in stereo: Bilingualism in the text*, 68-96.
- Cortelazzo, Manlio – Marcato, C. – De Blasi, N. – Clivio, G. P. (2002) (a c. di), *I dialetti italiani. Storia struttura uso*. Torino: UTET.
- Cortelazzo, Michele, A. (2007). "Il Premio Strega: un tesoro per la storia della lingua italiana". *Corriere del Ticino* 20/10/07, 30.
- Cortelazzo, Michele A. - Mioni, A. M. (1990) (a c. di). *L'italiano regionale. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Padova-Vicenza, 14-16 settembre 1984)*. Roma: Bulzoni.
- Coupland, N. – Jaworski, A. (2004). "Sociolinguistic perspectives on metalanguage: Reflexivity, evaluation and ideology". In Jaworski – Coupland – Galasiński (2004a), 15-51.
- Coveri, L. (2014). *Le città e l'italiano: analisi di dati statistici (Quando Tullio diede i numeri)*. Banfi, E. – Maraschio, N. (2014), 127-156.
- Crawford, A. (1987). "Bilingualism and visible language: bilingual typography". *Visible Language* 21-1. *Graphic Collisions: Languages in Contact*, 43-65.
- Crisafulli, E. (2005). "Testo e paratesto nell'ambito della traduzione". In Santoro, M. – Tavoni, M. G. (2005), 447-463.
- Croce, B. (1927). "Letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico". In Id. *Uomini e cose della vecchia Italia*. Bari: Laterza, 225-34.
- D'Achille, P. (2002). "Il Lazio". In Cortelazzo, M. – Marcato, C. – De Blasi, N. – Clivio, G. P. (2002), 515-567.
- D'Achille, P. (2012). "Elementi romani in Caos calmo di Sandro Veronesi e Il contagio di Walter Siti". In Id. – Stefinlongo, A. – Boccafurni, A. M. 117-129.
- D'Achille, P. – Stefinlongo, A. – Boccafurni A. M. (2012) (a c. di). *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*. Roma: Carocci.
- D'Achille, P. – Viviani, A. (2007). "Cucina romana in bocca italiana. Fortuna nazionale di termini gastronomici romaneschi". In Castiglione, M. – Rizzo, G. (2007), 107-123.
- D'Agostino, M. (2007). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- Danler, P. – Konecny, C. (2014) (a c. di). *Dall'architettura della lingua italiana all'architettura linguistica dell'Italia fino all'italiano nel mondo. Saggi in omaggio a Heidi Siller-Runggaldier*. Frankfurt: Peter Lang.
- Dardano, M. (2001). "Introduzione". In Id. – Pelo, A. – Stefinlongo, A. (2001), 7-14.
- Dardano, M. (2008). *Leggere i romanzi*. Roma: Carocci.
- Dardano, M. (2010). *Stili provvisori. La lingua della narrativa italiana d'oggi*. Roma: Carocci.
- Dardano, M. (2014). "Romanzo". In Antonelli, G. – Motolese, M. – Tomasin, L. (2014), 359-420.
- Dardano, M. – Frenguelli, G. (2008) (a c. di). *L'italiano di oggi*. Roma: Aracne.
- Dardano, M. – Frenguelli, G. – Colella, G. (2008). "Le parole della narrativa". In Dardano, M. – Frenguelli, G. (2008), 149-171.

- Dardano, M. – Pelo, A. – Stefinlongo, A. (2001) (a c. di). *Scritto e parlato: metodi, testi e contesti. Atti del colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999)*. Roma: Aracne.
- De Blasi, N. (2010a). “Dialecto, usi letterari del”. In *Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011), vol. I, 363-65.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialecto_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialecto_(Enciclopedia_dell'Italiano)/).
- De Blasi, N. (2010b). “A proposito degli gliommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione”. *Studi rinascimentali* 5, 57-76.
- De Blasi, N. (2014). “Dialecto e varietà locali nella narrativa tra scelte d'autore e storia linguistica di fine Novecento”. In Dettori, A. (2014a), 15-38.
- De Clercq, M. – Labrie, N. (1996). “Plurilinguisme et belles-lettres”. Goebbl, H. – Nelde, P. H. – Stary, Z. – Wölck, W. (1996), 458-464.
- De Mauro, T. (1970). *Storia linguistica dell'Italia unita*, 2ª ed. Bari: Laterza [1963].
- De Mauro, T. (2000-2007). Grande dizionario italiano dell'uso. Ideato e diretto da Tullio De Mauro. Torino: UTET.
- De Mauro, T. (2003). “Vocabolario di base”. In Id., *Guida all'uso delle parole. Parlare e scrivere semplice e preciso per capire e farsi capire*, Roma, Editori Riuniti. [1980]
- De Mauro, T. (2007). “Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento”. In PTLLIN (2007), 1-121.
- De Mauro, T. (2014). *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*. Roma-Bari: Laterza.
- Delabastita, D. – Grutman, R. (2005). *Fictionalising translation and multilingualism*. Hogeschool Antwerpen.
- Della Valle, V. (2004). “Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo”. Mondello, E. (2004), 39-64.
- Della Valle, V. (2005). “Mappa linguistica della narrativa recente”. *Bollettino di italianistica* II (1), 123-136.
- Demontis, S. (2001). *I colori della letteratura: un'indagine sul caso Camilleri*. Milano: Rizzoli.
- Dettori, A. (2002). “La Sardegna”. Cortelazzo, M. – Marcato, C. – De Blasi, N. – Clivio, G. P. (2002), 898-958.
- Dettori, A. (2011a). “Aspetti della regionalità di Salvatore Niffoi”. In Marcato, G. (2011), 157-166.
- Dettori, A. (2011b). “Paremie d'autore. Osservazioni sull'uso letterario di proverbi e frasi idiomatiche”. Franceschi, T. (2011), 137-150.
- Dettori, Antonietta (2014a) (a c. di). *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*. Milano: Franco Angeli.
- Dettori, Antonietta (2014b). “Sulle scelte linguistiche di Salvatore Niffoi. Analisi del romanzo La leggenda di Redenta Tiria”. In Ead. (2014a), 260-297.
- Dettori, A. (2014c). “Plurilinguismo e sperimentazione nella produzione narrativa contemporanea di autori sardi”. In *I confini del testo letterario plurilingue*, InVerbis, Anno IV, 189-105.
- DOF (2008) = *Dizionario Friulano-Italiano*, basato sul *Dizionario Ortografico Furlan*, Carrozzo, S. (a c. di). Udine: Serling-IF. Consultabile in: <http://claap.org/it/dizionari-friulani/?diz=fur-it>

- Dionisotti, C. (1967). *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi.
- Doxa 1974 = “I dialetti. Quanti parlano dialetto con i familiari?”. In *Bollettino della Doxa*, XXVIII, 23-24, 27 dicembre, 165-74.
- Doxa 1982 = “I dialetti”. In *Bollettino della Doxa*, XXXVI, 10, 22 giugno, 61-67.
- Doxa 1988 = “Parlare in dialetto”. In *Bollettino della Doxa*, XLII, 6-7, 27 aprile, pp. 55-67.
- Doxa 1991 = “Parlare in dialetto”. In *Bollettino della Doxa*, XLVI, 9-10, 3 luglio [1992], 77-92.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011). Vol 1: A-L, Vol 2: M-Z, direttore R. Simone. Roma: Istituto della enciclopedia italiana.
- Englund, A. – Olsson, A. (2013) (a c. di). *Languages of exile: Migration and multilingualism in Twentieth-Century Literature*. New York: Peter Lang.
- Epstein, E. L. – Kole, R. (1998) (a c. di). *The Language of African Literature*. Trenton NJ: Africa World Press.
- Farci, C. (2015). “L'ombra lunga sudamericana: l'influenza di Gabriel García Márquez nella letteratura di Sergio Atzeni”. *Otto-Novecento*, n. 3, 145-159.
- Farci, C. (2014). “El papel de *Canciones rusas* y de *Poemas y antipoemas* en *Araj Dimoni* de Sergio Atzeni”. Intervento inedito all'*International Anti-Conference Pro Parra*, Cardiff University, 6-7 Novembre 2014.
- Ferraro, G. (1881). *Canti popolari del Basso Monferrato*. In *Curiosità popolari tradizionali*, a c. di G. Pitre, vol. V, Palermo, Lauriel, 1881.
- Folena, G. (1983). *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino: Einaudi,
- Folena, G. (1991). *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino : Bollati Boringhieri.
- Foster, L. (1970). *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*. Cambridge University Press.
- Franceschi, T. (2004). “La formula proverbiale”. In Boggione, V. & Massobrio, L. (2004), IX-XVIII.
- Franceschi, T. (2011) (a c. di). *Ragionamenti intorno al proverbio: atti del II Congresso internazionale dell'Atlante Paremiologico Italiano, Andria, 21-24 aprile 2010*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Franceschini, F. (2003). “Il teatrino delle lingue nel “Birraio di Preston” e la sua percezione tra gli studenti universitari (con una finestra sulla ‘gorgia europea’)”. *Linguistica e Letteratura*, vol. XXVIII, 191-218.
- Freunek, S. (2007). *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung: am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlino, Frank & Timme.
- Frick, M. (2013). “Viron kieli Sofi Oksasen romaanissa Kun kyyhkyset katosivat”. In Kaivapalu, A. – Muikku-Werner, P. – Laakso, J. – Oim, K. – Sepper, M-M. (2013). 39–59.
- Fusco, F. (2002). “Coscienza del plurilinguismo e scelte linguistiche nella narrativa di Elio Bartolini”. Brugnolo, F. – Orioles, V. (2002), 517-539.
- Gambier, Y. – van Doorslaer, L. (2011) (a c. di). *Handbook of translation studies* 2ª ed. Amsterdam: John Benjamins.
- Gardner-Chloros, P. (2009). *Code-switching*. Cambridge University Press.

- Gardner-Chloros, P. – Weston, D. (2013). “Multilingualism in Literature”. Contributo al convegno *Code-switching in Literature*, 5 luglio 2013, Birkbeck, University of London.
- Gardner-Chloros, P. – Weston, D. (2015). “Code-switching and multilingualism in literature”. *Language and Literature* 24 (3), 182-193.
- Gargiulo, M. (2015). “La funzione del dialetto nella narrativa di Amara Lakhous”. In Marcato, G. (2015), 117-124.
- GDLE (1999) = *Gramática descriptiva de la lengua española*, Real Academia española. Vol 1: *Sintaxis básica de las clases de palabras*. Madrid: Espasa.
- Genette, G. (1987). *Soglie: i dintorni del testo*. Torino: Einaudi [trad. it. di Seuils, Paris: Editions du Seuil, 1987]
- Giacalone Ramat, A. (1995). “Code-switching in the context of dialect/standard language relations”. In Milroy, L. – Muysken, P. (1995), 45-67.
- Gilbert, G. (1970) (a c. di). *Texas studies in bilingualism*. Berlin: Gruyter.
- Goebel, H. – Nelde, P. H. – Stary, Z. – Wölck, W. (1996) (a c. di). *Contact linguistics : an international handbook of contemporary research*. Berlin / New York: de Gruyter.
- González, J.-P. (2006). “Migración amorosa y musical en “Run Run se fue pa'l norte” de Violeta Parra”. In *Ensayos. Historia y teoría e del arte*. Universidad Nacional de Colombia, 11: 173-183.
- Green, G. M. (1982). “Colloquial and Literary Uses of Inversions”. In Tannen (1982a), 119-153.
- Grice, P. (1975). *Logic and conversation*. In Cole (1975), 41-58.
- Gruppo di ricerca dell'Atlante Linguistico della Sicilia (2016) (a c. di). *La linguistica in campo. Scritti per Mari D'Agostino*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Grutman, R. (2002). “Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique”. Brugnolo, F. - Orioles, V. (2002), 329-349.
- Grutman, R. (2012). “L'autotraduzione verticale ieri e oggi”. In Rubio Arquez, M. – D'Antuono, N. (2012), 33-48.
- Grutman, Rainier (2014). “Tradurre o non tradurre il mistilinguismo?” In Montini, C. (2014a), 53-69.
- Grosjean, F. (1982). *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Guerriero, S. (2001). “Tracce di parlato nella narrativa contemporanea. Lo strano caso di Andrea Camilleri”. Dardano, M. – Pelo, A. – Stefinlongo, A. (2001), 221-238.
- Gumperz, J. J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge University Press.
- Gumperz, J. J. – Hymes, D. (1972) (a c. di). *Directions in Sociolinguistics*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Haller, H. W. (1996). “Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente”. AA. VV. (1996), 601-610.
- Haller, H. W. (1997). “The dialects abroad”. In Maiden, M. – Parry, M. (1997), 401-411.
- Haller, H. W. (1999). *The other Italy: the literary canon in dialect*. University of Toronto Press.
- Haller, H. W. (2002). *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*. Roma: Carocci. [trad. it. dell'autore di Haller (1999)]

- Halliday, M. A. K. (1989). *Spoken and written language*. Oxford University Press. [1985]
- Hasselmo, N. (1970). "Code-switching and modes of speaking". In Gilbert, G. (1970), 179-210.
- Havu, J. – Klippi, C. – Hakulinen, S. – Jacob, P. – Santisteban Fernández, J. (2010) (a c. di). *Actes du XVIIe Congrès des romanistes scandinaves, 12-15 août 2008, Université de Tampere*. Tampere University Press, 30-45.
- Hess, N. (1996). "Code switching and style shifting as markers of liminality in literature". *Language and Literature*, 5 (1), 5-18.
- Hodgson, R. – Sarkonak, R. (1987). "Graphic Collisions: Languages in Contact". *Visible Language 21.1 Bi-graphic differences: languages in con(tact) (flict)*, 18–41.
- Holtus, G. – Kramer, J. (1987) (a c. di). *Romania et Slavia adriatica. Festschrift für Zarko Muljačić*. Hamburg: Buske.
- Istat (1987/88) = "Indagine multiscopo sulle famiglie. Anni 1987-91". "Letture, mass media e linguaggio. Anno 1988", Roma: Istat, 1993, pp. 27-31, 242-67 [Anticipato in *Lingua italiana e dialetto*, in *Notiziario Istat*. S. 4, F. 41, n. 18, 1989, pp. 12].
- Istat (1995) = "Lingua italiana e dialetti". In *Mass media, letture e linguaggio. Anno 1995. Indagine Multiscopo sulle famiglie "Tempo libero e cultura"*, Roma, Istat, 1997, pp. 73-76 [Anticipato in *Lingua italiana e dialetti*, in *Note rapide Istat*, 9 gennaio 1997, pp. 4].
- Istat (2000) = *Lingua italiana e dialetti in Italia. Anno 2000. Statistiche in breve del 12 marzo 2002*, pp. 6 [Estratto da *Letture e linguaggio. Anno 2000, Collana Informazioni n. 8, Roma, Istat, 2002*]. [http://www.istat.it/dati/catalogo/20021218_00/]
- Istat (2006) = *La lingua italiana, i dialetti e le lingue straniere. Anno 2006. Statistiche in breve*, 20 aprile 2007, pp. 17. [http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070420_00]
- Istat (2012). *L'uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue in Italia*. Pubblicato 27/10/14: <http://www.istat.it/it/archivio/136496>
- Ives, S. (1971). "A Theory of Literary Dialect". In Williamson, J. – Burke, V. (1971), 145–177. [1950, *Tulane studies in English* 2: 137-82]
- Jacobson, R. (1998) (a c. di). *Codeswitching worldwide I*. Berlin: de Gruyter.
- Jacqmain, M. (1970). "Appunti sui glossari pasoliniani". *Linguistica Antverpensia*, IV, 109-154.
- Jacqmain, M. (1973). "Place de Pier Paolo Pasolini dans la littérature dialectale italienne". *Revue belge de philologie et d'histoire*, 51 (3), 605-623.
- Jakobson, R. (1960). "Closing statement: Linguistics and poetics". In Sebeok, T. A. (1960), 350-377.
- Jaworski, A. – Coupland, N. – Galasiński, D. (2004a) (a c. di). *Metalanguage. Social and Ideological Perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Jaworski, A. – Coupland, N. – Galasiński, D. (2004b). "Metalanguage: Why now?" In *Iid*. (2004a), 3-13.
- Jezek E. (2010). "Definizione Lessicale" In *Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011), vol. I, 344-345. [http://www.treccani.it/enciclopedia/definizione-lessicale_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/definizione-lessicale_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

- Jonsson, C. (2005). *Code-switching in Chicano Theater: Power, Identity and Style in Three Plays by Cherríe Moraga*. Tesi di dottorato, Università di Umeå.
- Jonsson C. (2010). "Functions of code-switching in bilingual theater: An analysis of three Chicano plays". *Journal of Pragmatics* 42(5): 1296-1310.
- Jonsson, C. (2012). "Making Silenced Voices Heard: Code-switching in Multilingual Literary Texts in Sweden". In Sebba, M. – Mahootian, S. – Ead. (2012), 212-232.
- Kaivapalu, A. – Muikku-Werner, P. – Laakso, J. – Õim, K. – Sepper, M-M. (2013). (a c. di). Lähivõrdlusi – Lähivertailuja 23, 39–59. Tallinn: Eesti Rakenduslingvistika Ühing.
- Kellman, S. G. (2003) (a c. di). *Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kelly-Holmes, H. (2014). "Linguistic fetish: The sociolinguistics of visual multilingualism". In Machin, D. (2014), 135-151.
- Knauth, K. A. (2007). "Literary multilingualism I: General outlines and western world". In Seligmann-Silva, P. et al (2007).
- Koch, P. (2011). "Dialecto e immediatezza comunicativa". In Marcato, G. (2011), 137-146.
- Koch, P. – Österreicher, W. (1985). "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte". *Romanistisches Jahrbuch*, 36. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 15-43.
- Kolehmainen, L. – Skaffari, J. (2016). "Multilingual practices in contemporary and historical contexts: interfaces between code-switching and translation". *Multilingua*, 35(2), 123–135.
- Korhonen, K. (2004). *Le iscrizioni del museo civico di Catania: storia delle collezioni - cultura epigrafica - edizione*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica. (immagini sul sito <http://www.helsinki.fi/hum/kla/catania>)
- Krapp, G. P. (1926). "The psychology of dialect writing". *The Bookman*, 63, 522-527.
- Kukkonen, P. – Hartama-Heinonen, R. (2001) (a c. di). *Mission, Vision, Strategies, Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Helsinki University Press.
- Kytölä, S. (2012). "Multilingual Web Discussion Forums: Theoretical, Practical and Methodological Issues". In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 106-127.
- La Fauci, N. (2001). "Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore. Saggio su Camilleri". In Id. *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*. Roma: Meltemi, 150-163.
- La Fauci, N. (2003). "L'italiano perenne e Andrea Camilleri". In Maraschio, N. – Poggi Salani, T. (2003), 331-340.
- La Fauci, N. (2004). "L'allotropia del tragediatore". In AA.VV. (2004), 161-176.
- Lakoff, R. T. (1982). "Some of My Favorite Writers are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication". In Tannen (1982a), 239-260.
- Landry, R. – Bourhis, R. (1997). "Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality". *Journal of Language and Social Psychology* 16(1): 23-49.
- Lantto, H. (2015). *Code-switching in Greater Bilbao : A bilingual variety of colloquial Basque*. Tesi di dottorato, Università di Helsinki.

- Lapucci, C. (2006). *Dizionario dei proverbi italiani*. Firenze: Le Monnier.
- Laroche, M. (1991). *La double scene de la representation: oraliture et litterature dans la Caraïbe*. Sainte-Foy, Quebec: Grelca.
- Laroche, M. (1999). *La littérature haïtienne: Identité, langue, réalité*. Port-au-Prince: Éditions Mémoire, 35-43. [1981, Ottawa: Leméac, 31-40]
- Laroche, M. (2009). "Oraliture et littérature". *Sociopoética* 1 (3), <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/>
- Lee, C. – Barton, D. (2012). "Multilingual Texts on Web 2.0: The Case of Flickr.com". In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 128-145.
- Leiwo, M. (2002). "From contact to mixture. Bilingual inscriptions from Italy". In Adams, J.N. - Janse, M., Swain, S. (2002), 168-194.
- Leppihalme, R. (2001). "Translation strategies for realia." In Kukkonen, P. - Hartama-Heinonen, R. (2011), 139-146.
- Leppihalme, R. (2011). "Realia". In Gambier, Y. – van Doorslaer, L. (2011), 126-130.
- Leppänen, S. (2012). "Linguistic and Generic Hybridity in Web Writing: The Case of Fan Fiction". In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 233-254.
- Li, J. (2004). "Pidgin and Code-Switching: Linguistic Identity and Multicultural Consciousness in Maxine Hong Kingston's Tripmaster Monkey". *Language and Literature*, vol. 13, 3, pp. 269-287.
- Lipski, J. M. (1982). "Spanish-English language switching in speech and literature: Theories and models". *The Bilingual Review* 3: 191-212.
- Lo Duca, M. G. (2011). "Parti Del Discorso". In *Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011), vol. II. [http://www.treccani.it/enciclopedia/parti-del-discorso_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/parti-del-discorso_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- Lombardi, C. (2004). *Lettura e letteratura: quaranta anni di teoria*. Napoli: Liguori editore.
- Lubell, S. (1993). "Bilingualism: in the Hebrew text". *Visible Language* 27: 1/2. *Writing in stereo: Bilingualism in the text*, pp. 162-204.
- Lubello, S. (2011). "Dal dialetto all'italiano: Pirandello autotraduttore". In Massariello Merzagora, G. – Dal Maso, S. (2011), 103-115.
- Lubello, S. (2012a). "Plurilinguismo endogeno nell'Italia postunitaria: dialetti e varietà di lingua nell'uso scritto letterario". In Telmon, T. – Raimondi, G. – Revelli, L. (2012), 567-578.
- Lubello, S. (2012b). "Casi di autotraduzione endolinguistica: dal dialetto all'italiano". In Rubio Áquez, M. – D'Antuono, N. (2012), 49-60.
- Machin, D. (2014) (a c. di). *Visual communication. Handbooks of communication science*, vol. 4. Berlin: De Gruyter.
- Mahootian, S. (2012). "Repertoires and Resources: Accounting for Code-mixing in the Media". In Sebba, M. – Ead. – Jonsson, C. (2012), 192-211.
- Maiden, M. – Parry, M. (1997) (a c. di). *The dialects of Italy*. London: Routledge.
- Maraschio, N. – Poggi Salani, T. (2003) (a c. di). *Italia linguistica anno Mille, Italia linguistica anno Duemila. Atti del XXXIV congresso internazionale di studi della Società di Linguistica italiana (Firenze, 19-21 ottobre 2000)*. Roma: Bulzoni.
- Marcato, G. (2010) (a c. di). *Tra lingua e dialetto. Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 25-30 giugno 2009*. Padova: Unipress.
- Marcato, G. (2011) (a c. di). *Le nuove forme del dialetto. Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 25-30 giugno 2010*. Padova: Unipress.

- Marcato, G. (2012) (a c. di). *Scrittura, dialetto e oralità. Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 25-29 giugno 2011*. Padova: CLEUP.
- Marcato, Gianna (2014). “Chiazze di dialetto nell’uso letterario veneto del Novecento”. In Dettori, A. (a c. di), 66-78.
- Marcato, G. (2015) (a c. di). *Dialetto: parlato, scritto, trasmesso. Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno), 2-5 luglio 2014*. Padova: CLEUP.
- Marci, G. (1999). *Sergio Atzeni: a lonely man*. Cagliari: CUEC.
- Marci, G. (2004) (a c. di). *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri (atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004)*. Cagliari: CUEC.
- Marras, M. (2008). “Images et formes de la différence identitaire et insulaire chez Marcello Fois”. *Cahiers d’études italiennes* 7, 113-124. <http://cei.revues.org/915>
- Massariello Merzagora, G. – Dal Maso, S. (2011) (a c. di). *I luoghi della traduzione le interfacce: atti del XLIII congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI), Verona 24-26 settembre 2009*. Roma: Bulzoni.
- Matras, Y. (2009). *Language contact*. Cambridge University Press.
- Matt, L. (2014). *Forme della narrativa italiana di oggi*. Roma: Aracne.
- Mbodj-Pouye, Aïssatou – Van den Avenne, Cécile (2012). “Vernacular Literacy Practices in Present-day Mali: Combining Ethnography and Textual Analysis to Understand Multilingual Texts”. In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 170-191.
- McClure, E. (1998). “The Relationship between Form and Function in Written National Language – English Codeswitching: Evidence from Mexico, Spain, and Bulgaria.” In Jacobson, R. (1998), 125-150.
- Mengaldo, P. V. (1994). *Il Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Milroy, L. – Muysken, P. (1995) (a c. di). *One speaker, two languages: cross-disciplinary perspectives on code-switching*. Cambridge University Press.
- Minervini, L. (1996). “La lingua franca mediterranea. Plurilinguismo, mistilinguismo, pidginizzazione sulle coste del Mediterraneo tra tardo medioevo e prima età moderna”. *Medioevo romanzo* 20, 231-301.
- Minervini, L. (2010). “Lingua franca (italiano come)”. In *Enciclopedia dell’italiano Treccani* (2010-2011), vol. I., 802-804. [http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-franca-italiano-come_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-franca-italiano-come_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- Mioni, A. (1983). “Italiano tendenziale. Osservazione su alcuni aspetti della standardizzazione”. In AA. VV. (1983), 495-517.
- Mirville, E. (1984). “Interview sur le concept d’oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville”. *Conjonction*, 161-164.
- Mondello, E. (2004) (a c. di). *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Meltemi.
- Montes-Alcalá, C. (2012). “Code-switching in US-Latino Novels”. In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 68-88.
- Montes-Alcalá, C. (2015). “Code-switching in US Latino literature: The role of biculturalism”. *Language and Literature* 24 (3), 264-281.
- Montini, C. (2014a) (a c. di). *La lingua spaesata: il multilinguismo di oggi*. Bologna: Bononia University Press.
- Montini, C. (2014b). “La lingua spaesata”. In Ead. (2014a), 11-33.
- Moretti, F. (2001) (a c. di). *Il romanzo. Vol. I La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi.

- Moroldo, A. (2010), *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique.* Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés (LIRCES, EA-3159). Université de Nice Sophia Antipolis. www.unice.fr/lircs/langues/real/dialectes/index.htm
- Mortara Garavelli, B. (1985). *La parola d'altri*. Palermo: Sellerio.
- Mullen, A. (2015). "In both our languages': Greek–Latin code-switching in Roman literature". *Language and Literature* 24 (3), 213-232.
- Mullen, A. – James, P. (2012) (a c. di). *Multilingualism in the Graeco-Roman Worlds*. Cambridge University Press.
- Müller, K. (2015). "Code-switching in Italo-Brazilian literature from Rio Grande do Sul and São Paulo: A sociolinguistic analysis of the forms and functions of literary code-switching". *Language and Literature* 24 (3), 249-263.
- Muysken, P. (2000). *Bilingual speech: a typology of code-mixing*. Cambridge University Press.
- Myers-Scotton, C. (1993). *Duelling languages*. Oxford: Clarendon Press.
- Nencioni, G. (1983). "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato". In Id. *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli, 126-179. [1976, *Strumenti critici*, 29, 1-56]
- Neri, V. (2008). *Nivuro di siccia : le ricette ispirate alle avventure del più astuto commissario siciliano*. Milano: Trenta editore.
- NGLE (2009) = *Nueva gramática de la lengua española: Morfología y sintaxis*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Espasa.
- Niffoi, S. (2009). *Parainas. Detti e parole di Barbagia*. Milano: Adelphi.
- Nigra, C. (1888) (a c. di). *Canti popolari del Piemonte*. Torino: Loescher.
- Novelli, M. (2002). "L'isola delle voci". In Camilleri, A. (2002), LIX – CII.
- Nurmi, Arja (2016). "Minority voices in literary fiction: a case study of translating multilingual practices". *Multilingua* 2016; 35(2): 227–249.
- Nurmi, A. – Pahta, P. (2012). "Multilingual Practices in Women's English Correspondence 1400–1800". In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 44-67.
- Omole, J. O. (1998). "Code-switching in Soyinka's *The Interpreters*". Epstein, E. L. – Kole, R. (1998), 57-72.
- Ong, W. J. (2002). *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London: Routledge. [1982, London: Methuen]
- Orioles, V. (2000a) (a c. di). *Documenti letterari del plurilinguismo*. Roma: Il Calamo.
- Orioles, V. (2000b). "Presentazione". In Id. (2000a), 5-6.
- Orletti, F. (2004). *Scrittura e nuovi media*. Roma: Carocci.
- Osimo, B. (2004). *Manuale del traduttore : guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli [1998].
- Paccagnella, I. (1983). "Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi". Asor Rosa, A. (1989), 103-170.
- Paccagnella, I. (1994). "Uso letterario dei dialetti". Serianni, L. – Trifone, P. (1994), 495-539.
- Paone, M. (2010). "Una narratrice "nomade" in viaggio per l'America Latina: Laura Pariani e la letteratura ispanoamericana". *Letterature d'America*, n. 128, 167-210.

- Paradis, M. (1978) (a c. di). *Aspects of Bilingualism*. Columbia: Hornbeam.
- Parra, N. (1954). *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Nacimiento.
- Parra, N. (1969). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Perbellini, R. – Neri, V. (2009). *Pappanozza, purpi e caponatina : nuove ricette del più astuto commissario siciliano*. Milano: Trenta.
- Petracco Sicardi, G. – Toso, F. (1985-1990) (a c. di). *Vocabolario delle parlate liguri*, 4 voll. Genova: Consulta ligure.
- Pitrè, G. (1910). *Proverbi, motti e scongiuri del popolo siciliano*. Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane, a c. di Id., vol. XXIII, Torino, Clausen.
- Poplack, S. (1980). "Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: towards a typology of code-switching". *Linguistics* 18, 581-618.
- Poplack, S. (1987). "Contrasting patterns of code-switching in two communities". In Wande, E. et al. (1987), 51-76.
- Porcelli, B. (1999). "Due capitoli per Andrea Camilleri". *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, anno XXVIII, 207-220.
- Prade, J. (2013a) (a c. di). *(M)Other Tongues: Literary Reflexions on a Difficult Distinction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars publishing.
- Prade, J. (2013b). "(M)Other Tongues: On Tracking a Precise Uncertainty". In Ead. (2013a), 1-23.
- Preston, D. R. (2004). "Folk metalanguage". In Jaworski, A. – Coupland, N. – Galasiński, D. (2004a), 75-101.
- PTLLIN (2007) = *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento*. De Mauro, Tullio (a c. di). Torino: UTET – Fondazione Maria e Goffredo Bellonci.
- Rader, M. (1982). "Context in Written Language: The Case of Imaginative Fiction". In Tannen (1982a), 185-198.
- Razumova, L. (2013). "Turning Language into a Mother: Nancy Huston's Bilingual Identity". In Prade (2013), 128-141.
- Reynolds, K. B. (2004) (a c. di). *Transitions: prospettive di studio sulle trasformazioni letterarie e linguistiche nella cultura italiana*. Fiesole: Cadmo.
- Rimmon-Kenan, S. (2005). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London – New York: Routledge. [1983].
- Robustelli, C. – Frosini, G. (2009) (a c. di). *Storia della lingua e storia della cucina. Parole e cibo. Due linguaggi per la storia della società italiana. Atti del VI convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Modena, 20-22 settembre 2007)*. Firenze: Franco Cesati.
- Rubio Árbuez, M. – D'Antuono, N. (2012) (a c. di). *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*. Milano: LED.
- Rudin, Ernst (1996). *Tender accents of sound. Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe: Bilingual press.
- Ruffino, G. – Castiglione, M. (2016) (a c. di). *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione. Atti del XIII Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Palermo 22-24 settembre 2014)*. Firenze: Franco Cesati.
- Sabatini, F. (1990a). "“Italiani regionali” e “italiano dell’uso medio”". In Cortelazzo, M – Mioni, A. (1990), 75-78.

- Sabatini, F. (1999). ““Rigidità-esplicitzza” vs “elasticità-implicitzza”: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi”. In Skytte, G. – Id. (1999), 141-172.
- Saint-Jacques, B. (1987). “Bilingualism in daily life: the Roman alphabet in the Japanese writing system.”. *Visible Language* 21-1. *Graphic Collisions: Languages in Contact*, 88-105.
- Salibra, L. (1977). “Liola. Pirandello autotraduttore dal siciliano”. *Bolletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 13, 257-292.
- Santoro, M. – Tavoni, M. G. (2005) (a c. di). *I dintorni del testo : approcci alle periferie del libro: atti del convegno internazionale, Roma 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Santulli, F. (2010). *Montalbano linguista: la riflessione metalinguistica nelle storie del commissario*. Milano: Arcipelago edizioni.
- La Sardegna Digital Library <http://www.sardegнадigitallibrary.it>.
- Sarkonak, R. – Hodgson, R. (1993). “Seeing in depth: the Practice of Bilingual writing”. *Visible Language* 27.1. *Writing in stereo: Bilingualism in the text*, 6-39.
- Schendl, H. (2012). “Literacy, Multilingualism and Code-switching in Early English Written Texts”. In Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012), 26-43.
- Schendl, H. (2015). “Code-switching in early English literature”. *Language and Literature* 24 (3), 233-248.
- Schendl, H. – Wright, L. (2011) (a c. di). *Code-switching in early English*. Berlin: de Gruyter.
- Schmeling, M. – Schmitz-Emans, M. (2002) (a c. di). *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Schneider, E. W. (2002). “Investigating variation and change in written documents”. Chambers, J. K. – Trudgill, Peter – Schilling-Estes, Natalie (2002), 67-96.
- Sebba, M. (2005). “Towards a typology and analytical framework for mixed-language texts”. Intervento al convegno ISB5, Barcelona, inedito. <http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/Mark-Sebba>
- Sebba, M. (2006). “From ‘Written code-switching’ to the ‘semiotics of mixed-language texts: a new approach to plurilingual writings”. Intervento al convegno SS16, Limerick, inedito. <http://www.ling.lancs.ac.uk/profiles/Mark-Sebba>
- Sebba, M. (2013). “Multilingualism in written discourse: An approach to the analysis of multilingual texts”. *International Journal of Bilingualism*, 17(1), 97-118.
- Sebba, M. – Mahootian, S. – Jonsson, C. (2012) (a c. di). *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-Language Written Discourse*. Abingdon, UK: Routledge.
- Sebeok, T. A. (1960) (a c. di). *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Segre, C. (1974). “Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana”. In Id. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli, 397-426. [1963, 383-412].
- Segre, C. (1979). “La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)”. In Id. *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Torino: Einaudi, 169-183.
- Segre, C. (1991). *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*. Torino: Einaudi.

- Segre, Cesare (2005). *Tempo di bilanci: la fine del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Seligmann-Silva, M. – Mildonian, P. – Djian, J.-M. – Kadir, D. – de Behar, L. B. – Knauth, A. – López, D. R. (2007) (a c. di). *Comparative literature: Sharing knowledges for preserving cultural diversity in Encyclopedia of Life Support Systems (EOLSS)*. Oxford, UK: EOLSS Publishers. <http://www.eolss.net>
- Serianni, L. (1988), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria, Suoni, forme, costrutti*. Torino: UTET.
- Serianni, L. (1990). *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*. Bologna: Il Mulino.
- Serianni, L. – Trifone, P. (1994) (a c. di). *Storia della lingua italiana. Vol III Le altre lingue*. Torino: Einaudi.
- Skytte, G. – Sabatini, F. (1999) (a c. di). *Linguistica testuale comparativa. In memoria di Maria-Elisabeth Conte. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenhagen, 5-7 febbraio 1998)*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Soletti, E. (2011). “Proverbi”. In *Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011), vol. II., 1182-1185. [http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- Sorgi, M. (2000). *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo: Sellerio.
- Sottile, R. (2016). ““A caccia di “autoctonismi” nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come accianza di sopravvivenza per le parole altrimenti dimenticate””. In Gruppo di ricerca dell'Atlante Linguistico della Sicilia (2016), 195-212.
- Spinazzola, V. (2001a) (a c. di). *Tirature '01: l'Italia d'oggi. I luoghi raccontati*. Milano: Il saggiatore/Fondazione Mondadori.
- Spinazzola, V. (2001b). “Alte tirature. Caso Camilleri e Caso Montalbano”. In Id. (2001a), 118-125.
- Sternberg, M. (1981). “Polylingualism as reality and translation as mimesis”. *Poetics Today* 2(4): 221-239.
- Stromboli, C. (2005). *La lingua de Lo Cunto de li cunti di Giambattista Basile*. Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli Federico II.
- Stussi, A. (1993). *Lingua, dialetto e letteratura*. Torino: Einaudi.
- Stussi, A. (2002). “Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento?”. In Brugnolo, F. – Orioles, V. (2002), 491-515.
- Sulas, A. (1967). *Poesia sarda: Composta pro su grande bandidu arzanese Samuele Stocchino nominadu Sa tigre de Ogliastra*. Sassari: Tip. moderna.
- Sulis, G. (2002). “Lingua, cultura, identità: riflessioni sulla narrativa di Sergio Atzeni”. In Brugnolo, F. – Orioles, V. (2002), 553-570.
- Sulis, G. (2007). “Un esempio controcorrente di plurilinguismo: il caso Camilleri”. In Capra, A. - Nimis, J. - Berger, C. (2007), 213-230.
- Sulis, G. (2010). “Plurilinguismo e narrativa: la riscrittura del “Corso delle cose” di Andrea Camilleri (1978/1998)”. In Marcato, G. (2010), 133-142.
- Sulis, G. (2013). “Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani”. *The Italianist* XXXIII, 3, 405-426.
- Svampa, N. (2007) (a c. di). *La mia morosa cara: canti popolari milanesi e lombardi*. Milano: Lampi di stampa.

- Tannen, D. (1982a) (a c. di). *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood, NJ: Ablex.
- Tannen, D. (1982b). "The Oral/Literate Continuum in Discourse." In Ead. (1982a), 1-16.
- Tavosanis, M. (2011). *L'italiano del web*. Roma: Carocci.
- Telmon, T. (1990). *Guida allo studio degli italiani regionali*. Alessandria: Edizioni dell'Orso
- Telmon, T. – Raimondi, G. – Revelli, L. (2012) (a c. di). *Coesistenze linguistiche nell'Italia pre- e postunitaria: atti del XLV Congresso internazionale di studi della Società di linguistica Italiana (SLI), Aosta/Bard/Torino, 26-28 settembre 2011*. Roma: Bulzoni.
- Teodonio, M. (1998) (a c. di). G. G. Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, 2 voll. Roma: Newton Compton.
- Tiittula, L. – Nuolijärvi, P. (2013). *Puheen illuusio suomenkielisessä kertomakirjallisuudessa* [Illusione dell'oralità nella narrativa di lingua finlandese]. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Timm, L. A. (1975). "Spanish-English code-switching: el porqué y how-not-to". *Romance philology* 28 (4), 473-482.
- Timm, L. A. (1978). "Code switching in War and Peace2. Paradis, Michel (1978), 302-315.
- Tomasin, L. (2011). "Marineria, lingua della". In *Enciclopedia dell'italiano Treccani* (2010-2011), vol. II., 856-85
[http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-della-marineria_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-della-marineria_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)
- Trifone, P. (2008). *Storia linguistica di Roma*. Roma: Carocci.
- Trifone, P. (2010). *Storia linguistica dell'Italia disunita*. Bologna: Il Mulino.
- Trifone, P. (2015). "Lingua e dialetto in Goldoni". In *limine: quaderni di letterature viaggi teatri* 11, 197-202.
- Trovato, S. C. (2002). "La Sicilia". In Cortelazzo, M. – Marcato, C. – De Blasi, N. – Clivio, G P. (2002), 834-897.
- Trovato, S. C. (2011). *Italiano regionale, letteratura, traduzione. Pirandello, D'Arrigo, Consolo, Occhiato*. Leonforte: Euno.
- Tryon, D. T. – Charpentier, J-M. (2004). *Pacific Pidgins and Creole : origins, growth and development*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Vignuzzi, U. – Bertini Malgarini, P. (2000a). "“Un ‘classico’ siciliano modernissimo: il caso Camilleri. Intervento al convegno Il plurilinguismo in letteratura (Università di Padova, Bressanone, 9 luglio 2000), inedito.
- Vignuzzi, U. – Bertini Malgarini, P. (2000b). "Il continuum dialetto-lingua nello scrittore siciliano Camilleri". Intervento al convegno I confini del dialetto a Sappada/Plodn (Belluno), 5-9 luglio 2000, inedito.
- Viviani, A. (2012). "Romanesco e letteratura. Uno sguardo d'insieme ai vincitori dello Strega". In Marcato, G. (2012), 109-117.
- Vismuller-Zocco, J. (2001). "I test della (im)popolarità: il fenomeno Andrea Camilleri". *Quaderni d'Italianistica*, XXII, 35-46.
- Vismuller-Zocco, J. (2002). "Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri". http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml (contributo immesso in rete il 4 febbraio 2002)
- Vismuller-Zocco, J. (2004a). "La lingua de "Il re di Girgenti"". In AA.VV. (2004), 87-98.
- Vismuller-Zocco, J. (2004b). "Tradition and Innovation without a Revolution: Andrea Camilleri's Synglossia". Reynolds, K. B. (2004), 17-26.

- Vismuller-Zocco, J. (2010). "I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica". *Italica* Vol. 87, No. 1, 115-130.
- Vlahov S. – Florin S. (1970), "Neperevodimoe v perevode: realii". In *Masterstvo perevoda*, n. 6, 1969. Moskva: Sovetskij pisatel', 432-456
- Voghera, M. (2008). *Lingue e testi: verso una grammatica comune. Testi e Linguaggi*. Roma: Carocci.
- Vold L. K. (2012). "Analyzing Multilingual Texting in Senegal: An Approach for the Study of Mixed-language SMS". In Sebba, M. – Mahootian, M. – Jonsson, C. (2012), 146-169.
- Wande, E. - Anward, J. - Nordberg, B. - Steenland, L. - Thelander, M. (1987) (a c. di). *Aspects of Bilingualism: Proceedings from the Fourth Nordic Symposium on Bilingualism, 1984*. Uppsala: Borgström, Motala.
- Wei, Li (2000) (a c. di). *The Bilingualism Reader*. London/New York: Routledge.
- Weston, D. – Gardner -Chloros, P. (2015). "Mind the gap: What code-switching in literature can teach us about code-switching". *Language and Literature*, 24 (3), 194-212.
- Williamson, J. – Burke, V. (1971) (a c. di). *A Various Language – Perspectives on American Dialects*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Wrenn, P. (1987). "Bilingualism and the Literary text. Ortho and Morphographic Transcoding of Acadian "Franglais"." *Visible Language* 21/1 "Bilingual differences: languages in con(tact) (flict)", 106-129.
- Zanzotto, A. (1993). *Poesie (1938-1986)*, (a c. di S. Agosti). Milano: Mondadori.

Opere citate in PTLIN (§ 3.4.)

- Calvino, Italo (1950A) [1949], *Ultimo viene il corvo*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto (1981W), *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Ferrante, Elena (1992A), *L'amore molesto*. Roma: e/o.
- Gadda, Carlo Emilio (1953C), *Novelle dal ducato in fiamme*. Firenze: Vallecchi.
- Gorresio, Vittorio (1980W), *La vita ingenua*. Milano: Rizzoli.
- Levi, Primo (1979W) [1978], *La chiave a stella*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania Gaia (2003W), *Vita*. Milano: Rizzoli.
- Montesano, Giuseppe (1999A), *Nel corpo di Napoli*. Milano: Mondadori.
- Morante, Elsa (1957W), *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi.
- Palazzeschi, Aldo (1948B), *I fratelli Cuccoli*. Firenze: Vallecchi.
- Pasolini, Pier Paolo (1955B), *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo (1959C), *Una vita violenta*. Milano: Garzanti.
- Rea, Domenico (1993W) [1992], *Ninfa plebea*. Milano: Leonardo.
- Starnone, Domenico (2001W) [2000], *Via Gemito*. Milano: Feltrinelli.
- Tobino, Mario (1962W), *Il clandestino*. Milano: Mondadori.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1959W) [1958], *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli.
- Tomizza, Fulvio (1977W), *La miglior vita*. Milano: Rizzoli.
- Vassalli, Sebastiano (1990W), *La chimera*. Torino: Einaudi.
- Volponi, Paolo (1991W), *La strada per Roma*. Torino: Einaudi.